AUGUST SCHMARSOW
BEITRÄGE ZUR AESTHETIK DER BILDENDEN KÜNSTE
I.

ZUR FRAGE

NACH DEM

MALERISCHEN

SEIN GRUNDBEGRIFF UND SEINE ENTWICKLUNG

VON

AUGUST SCHMARSOW

LEIPZIG
VERLAG VON S. HIRZEL
1896.

Digitized by the Internet Archive
in 2015

https://archive.org/details/beitragezuraesth00schm

AUGUST SCHMARSOW

BEITRÄGE ZUR AESTHETIK DER BILDENDEN KÜNSTE

I.

ZUR FRAGE

NACH DEM

MALERISCHEN

SEIN GRUNDBEGRIFF UND SEINE ENTWICKLUNG

LEIPZIG
VERLAG VON S. HIRZEL
1896.

Das Recht der Uebersetzung ist vorbehalten.

Die Frage nach dem Wesen des Malerischen hat in den letzten Jahrzehnten sich mehrfach hervorgedrängt, — fast immer, wo es eine neue Gelegenheit gab, unsere Auffassung der Kunst überhaupt zu vertiefen. Kunstforscher wie Künstler haben sich bemüht, eine befriedigende Antwort darauf zu finden. „Der Begriff des Malerischen gehört zu den wichtigsten, aber zugleich auch vieldeutigsten und unklarsten, mit denen die Kunstgeschichte arbeitet," — gesteht ein Vertreter dieser Wissenschaft. Und der Kritiker der Gegenwart, der sich ernstlich vornimmt, mit seinen Worten etwas Bestimmtes zu sagen, hat alle Tage mit diesem Ausdruck zu rechnen oder zu rechten. Ja, die ganze moderne Kunstempfindung als solche sucht ihren Unterschied von längst vergangenen Zeiten im Wesen des „Malerischen" zu fassen; sie glaubt in diesem allein, soweit sie noch bildender Kunst bedarf, sich unmittelbar und einigermafsen vollständig aussprechen zu können. Ein allerneuestes Streben möchte vielleicht auch diesen Standpunkt als über-

wundenen hinter sich lassen, ohne noch klar zu sein, wem der Boden gehört, auf den es dann hinüberzutreten nicht umhin kann.

Ein moderner Künstler wie Max Klinger versucht es, vom heimischen Gebiete der Radierung aus den Unterschied von Malerei und Zeichnung zu ergründen und für eine neue Kunst, seine eigenste, die „Griffelkunst", das Recht der Selbständigkeit zu erweisen.[1]) Der Kunsthistoriker Heinrich Wölfflin kommt von der Betrachtung des Barockstiles, jener modernen Architektur, deren unterscheidendes Merkmal man in ihrem „malerischen Charakter" zu sehen gewohnt war, zu der notwendigen Vorfrage, was denn malerisch sei.[2]) Und selbst den Archäologen erwuchs aus den Funden von Pergamon eine kritische Veranlassung, sich wenigstens mit dem „malerischen Relief" zu befassen, so dass hervorragende Gelehrte, wie Heinrich von Brunn und Alexander Conze, einander gegenübertraten, bis Guido Hauck von anderer Seite sein Bedenken dazwischen warf, ob nicht empfindliche Begriffsverwirrung bei ihnen walte.[3])

---

1) M. Klinger, Malerei und Zeichnung. 1891. — 2. Aufl. Leipzig 1895.

2) H. Wölfflin, Renaissance und Barock, eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstiles in Italien. München 1888. S. 15 ff.

3) A. Conze, Über das Relief der Griechen, Sitzungsberichte der königl. preuss. Akad. der Wissenschaften zu Berlin. 1882. — H. von Brunn, Jahrbuch der königl. preuss. Kunstsammlungen V. (1884). — Guido Hauck, Die Grenzen zwischen Malerei und Plastik und die Gesetze des Reliefs, in den Preussischen Jahrbüchern 1885. Vgl. Herm. Lücke in den Grenzboten 1885, September.

Vor kurzem hat wieder ein ausübender Künstler, Adolf Hildebrand, „das Problem der Form in der bildenden Kunst“ [1]) dem Nachdenken von einer Seite gezeigt, die jene Frage nach dem Unterschied des Malerischen erst recht erneuern muss.

So mag es denn auch hier versucht werden, eine Verständigung zu erleichtern, die dringend gefordert wird. Geschehe dies auch nur mit den einfachen Grundbegriffen, die ein Lehrer der Kunstwissenschaft seinen Schülern in einer Einleitung zu bieten gewohnt ist, die über das ganze Reich der bildenden Künste orientieren will. [2]) Vielleicht gelingt es, die Auffassung der Historiker mit dem Bekenntnis der Künstler selbst wenigstens so weit zu vermitteln, wie der weitere Kreis aller Kunstverständigen sich's wünschen darf. Dabei kann es freilich nicht vermieden werden, die eigensten Überzeugungen einmal ausdrücklich mit den Ansichten Andrer — auseinander zu setzen. Eine Stärkung des bewussten Zusammenhanges in gemeinsamer Arbeit für alle Beteiligten wäre das schönste Ziel, das dabei winken mag, und solch ein Preis ist schon des Ringens wert.

---

1) Strassburg 1893.

2) Kundige Leser haben diese Anschauungen freilich längst aus meinen Schriften herauslesen können, wo immer bestimmte Unterscheidung eintreten musste: vgl. z. B. Donatello 1886. S. 18. 46 ff. 54. S. Martin von Lucca 1890. S. 154 ff. Meine Hörer kennen sie seit Anbeginn meiner akademischen Lehrtätigkeit im Zusammenhang einer allgemeinen Kunstlehre.

KONTROVERSE

Wie es eine malerische Architektur giebt, so giebt es eine malerische Plastik," sagt Wölfflin; „die Malerei unterscheidet in ihrer Geschichte selbst eine malerische Periode."

Da wäre der Punkt gewesen, sogleich weiterzufragen: und was bedeutet „malerisch"?

„Einfach ist es zunächst zu sagen: malerisch sei das, was ein Bild abgebe, was ohne weitere Zutat ein Vorwurf für den Maler sei." Aber es wird uns nicht gesagt, was hier unter Bild verstanden werden soll. Was ist der Vorwurf des Malers? — drängen wir weiter, — und zwar auch ohne sonstige Zutat, nämlich ohne die specifische malerische Behandlungsweise, die in der Geschichte der Malerei mit einer gewissen Periode erst zum Durchbruch kommt. Um zu wissen, wie die Kunst der Malerei, von der wir alle reden, noch wieder besonders malerisch werden könne, müssen wir zuvor über das Wesen der Malerei selbst Rechenschaft erhalten. Richtiger war es also, zu sagen: malerisch sei zunächst das Eigenschaftswort zum Hauptwort Malerei, es könne somit in erster Linie nur das Eigentümliche dieser Kunst selber bezeichnen. So weit war denn auch Guido Hauck schon gelangt, der in seiner Studie „die Bezeichnung malerisch stets in der enger begränzten Bedeutung verstehen will, insofern sie sich auf das der Malerei Eigentümliche, zur Plastik Gegensätzliche bezieht".

Wenn wir von einer malerischen Periode in der Geschichte der Malerei reden, so handelt es sich eben bereits um zwei verschiedene Begriffe:

Der erste muss das eigenste Wesen der Malerei als Kunst erfassen. Und diese Begriffsbestimmung wird sich nur innerhalb der Reihe der übrigen Künste ergeben, d. h. durch Unterscheidung der besonderen Betätigung dieser Kunst von denen ihrer Nachbarinnen, nicht der Plastik allein. Erschöpfend und sicher gewinnen wir sie nur im Zusammenhang mit dem ganzen System der Künste.

Zweitens bezeichnet das Beiwort „malerisch" eine Steigerung in diesem nämlichen Sinne. Es wird dort am Platze sein, wo die Malerei, ihres besonderen Wesens inne geworden, nur ihr Eigenstes will und dies mit Bewusstsein herauskehrt. Sie lernt diesen Wert erst allmählich in seiner ganzen Tiefe und seinem ganzen Reichtum, nach seinem innersten Gehalt und seiner höchsten Bedeutung würdigen, ohne zugleich in die Betätigung der Nachbarinnen überzugreifen oder gar einen Wettstreit mit dem besten Können dieser Schwesterkünste zu versuchen.

Eine dritte Bedeutung ergiebt sich dann im Anschluss an die erste, eine vierte im Anschluss an die zweite. Auf den Grundbegriff der Malerei als Kunst verweisen wir da, wo wir im Ernst von malerischer Architektur oder malerischer Plastik reden. Das Beiwort erscheint hier wie ein Widerspruch zum Hauptwort, dem es sich gesellt. Es hebt den strengen Begriff der Plastik, der Architektur auf, und sagt

aus, dass sie sich der Malerei nähern, auf die besondere Domäne dieser anderen Kunst übertreten oder Anwandlungen des gleichen Strebens erkennen lassen.

Die vierte Bedeutung steckt in anderen Verbindungen, wie etwa „der malerische Stil", den wir eben schon durch verschiedene Künste hindurch verfolgen, — oder „malerische Lichteffekte", die an einem Bauwerk ebenso erscheinen können, wie an einem Bildwerk und ebenso in der freien Natur, d. h. also auch im Vorwurf des Malers, wie endlich in seinem Werk, dem Gemälde. Aber in diesem letzteren ist die malerische Wirkung immer vom Künstler hervorgebracht, während wir beim Bauwerk und Bildwerk im Freien ebenso wie in einer landschaftlichen Gegend unterscheiden müssen, wie weit die Beleuchtung, das Licht der Sonne, des Mondes, diese malerischen Effekte hervorbringt, oder wie weit die festen Formen selbst dieser Wirkung entgegenkommen, wie weit endlich der Bildner, der Baumeister geradezu mit ihnen gerechnet hat.

Für die letzten drei Bedeutungen ergiebt sich immer nur ein relativer Wert des Wortes. Hier passt Wölfflins Bemerkung, dass von einem ausschliessenden Gegensatz niemals die Rede sein kann. Für den ersten Grundbegriff dagegen können wir dies nicht zugestehen. Wo das bestimmte Wesen der Malerei als Kunst bezeichnet wird, da muss die Bedeutung des Wortes absolut sein, so dass das Wesen der Schwesterkünste, der Plastik, der Architektur, ja der Poesie u. s. w. als ausschliessender Gegensatz sich darstellt.

Wie weit diese logische Scheidung auch der inneren Natur der Künste selbst entspricht, ist eine andere Frage. Es wird darauf ankommen, den wirklichen Sachverhalt zu prüfen. Zwischen den Sondergebieten dieser Schwestern chinesische Mauern aufzurichten, sind wir nicht gesonnen. Wir sehen vielmehr einen Fortschritt der modernen Ästhetik gegenüber der verstandesmässigen des achtzehnten Jahrhunderts gerade darin, dass es uns nicht um saubere Scheidung der Gränzen allein zu tun ist, deren Überschreitung vom Kunstrichter untersagt werden müsste, sondern um genetisches Verständnis der Entwickelung, um einen Einblick in das innere Leben und natürliche Wachstum der Kunst. Es befriedigt uns nicht sowol eine Art Linnéschen Systems als vielmehr die historische Auffassung, die — wie Goethes „Metamorphose der Pflanzen", wie Darwins „Entstehung der Arten" — zugleich das Werden in organischem Zusammenhang und vielleicht Gesetze geschichtlicher Wandlungen erschliessen dürfte.[1])

Wer aber das Gesetz erkennen will, darf strenge Begriffsbestimmungen nicht scheuen. Erst auf Grund einer klaren, völlig durchgearbeiteten Unterscheidung ist es möglich, zu dem Standpunkt genetischer Auffassung emporzusteigen, wo sich dem Auge des Historikers wie des Systematikers ein innerer Entwickelungsprozess offenbart, der sich — am Ende mit Notwendigkeit — so vollziehen muss. Erst mit

1) In diesem Sinne habe ich mich in der kleinen Schrift „Die Kunstgeschichte an unseren Hochschulen", Berlin 1891, S. 67 und S. 73 erklärt.

Hilfe scharfer Terminologie in diesen Kernfragen wird auch eine sichere Charakteristik des Mannichfaltigen gelingen und eine einhellige Beurteilung der geschichtlichen, nach dieser oder jener Seite abweichenden Erscheinungen.

Mehr oder weniger willkürliche Verwendungen eines Wortes, die der Sprachgebrauch sich überall erlaubt, dürfen freilich ausser Betracht bleiben, oder wenigstens vorläufig, solange bis wir die Mittel gewonnen haben, ihr Recht oder Unrecht darzutun. So hier die Bezeichnung „malerisch" in Beispielen wie: malerischer Reichtum, malerische Unordnung, malerische Gegend, oder gar „der Schmutz ist malerisch".

In diese Kategorie von Bezeichnungen gehört meines Erachtens auch Wölfflins Dogma: „das Malerische gründet sich auf den Eindruck der Bewegung." — Er wirft sich selber ein, man könne fragen, warum das Bewegte gerade malerisch sei oder warum gerade die Malerei allein zum Ausdruck des Bewegten bestimmt sein solle? — und sagt sehr richtig, die Antwort müsse „offenbar dem eigentümlichen Kunstwesen der Malerei entnommen werden". Nur tut er selber nicht nach dieser Vorschrift, sondern lässt sich leider von der „Bewegung" fortreissen. Eine vorgefasste Meinung wirft sich ganz willkürlich, aus einem Beispiel heraus (wie Architektur malerisch erscheinen könne), zwischen die sachliche Verfolgung des Begriffes, nach dem wir fragen, und die Erörterung geht logisch in die Brüche oder verzettelt das greifbare Ergebnis.

Die Malerei ist gewiss, wie Wölfflin sagt, von Hause aus nur in der Lage, „durch den Schein zu wirken; sie besitzt keine körperliche Wahrheit". — Wenn es dann aber weiter heisst: „Es stehen ihr Mittel zur Verfügung, den Eindruck der Bewegung wiederzugeben, wie keiner andern Kunst," so ist damit höchstens eine relativ grössere Machtvollkommenheit, den Eindruck der Bewegung zu erzeugen, ausgesprochen. Und zwar im Vergleich mit den anderen Künsten. Und wiederum doch nur mit den „bildenden", — von der Poesie oder der Musik ganz zu schweigen! Indes tatsächlich spielt andrerseits der „Eindruck der Bewegung" auch in den übrigen Künsten räumlicher Anschauung seine Rolle, so in der Plastik, so selbst in der Architektur, besonders wenn man diese wie Wölfflin auffasst, oder Schopenhauers Einfall[1]) zu einer dramatischen Aufführung von Naturkräften durchverfolgt, die freilich eine astronomische Schaubühne grossartiger veranstalten könnte als die monumentalste Baukunst. Da kann kein ausschliessender Gegensatz gefunden werden; das lehrt Lessings „Laokoon" wenigstens für Poesie, Malerei und Plastik bereits zur Genüge.

Von der Architektur ausgehend ist immer schon ein Stufengang durch die Künste der räumlichen Anschauungsform zu denen der zeitlichen hinüber beobachtet worden. Der Zuwachs an Bewegung

1) „Eigentlich ist der Kampf zwischen Schwere und Starrheit der alleinige ästhetische Stoff der schönen Architektur." Der Welt als Vorstellung II, das Objekt der Kunst.

mag ein Gliederungsprincip im System der Künste abgeben. Eine wesentliche Unterscheidung der Malerei von den anderen Schwestern kann sich aber auf den „Eindruck der Bewegung“ allein schon deshalb nicht gründen, weil dieser Unterschied immer nur Verhältniswert bleibt.

In der Tat verliert auch Wölfflin die Malerei als eigene Kunst aus den Augen und geht, statt ihrem Wesen, nur noch dem „malerischen Stile“ nach, d. h. einer einzelnen Erscheinung aus ihrer Geschichte. Ja, diese selbst wird nicht allgemein genommen, etwa als Entdeckung des Malerischen in der Malerei durchgeführt, sondern nur beschränkt auf den Zeitraum, mit dem sich die Untersuchung über Renaissance und Barock beschäftigt. „Der Übergang aus einer vorwiegend zeichnerischen Manier zum malerischen Stil vollzieht sich in der italienischen Kunst auf der Höhe der Renaissance.“ „An verschiedenen Orten,“ heisst es; aber als Beispiel wird auch hier Rafael hingestellt. An die Stanza dell' Eliodoro (1512—1514) hatte schon Springer jenen Wandel des Stils angeknüpft und Andere vor ihm, aber immer im „Leben Rafaels“, d. h. im Gang des Einzelnen, nicht für die Geschichte der Malerei als Kunst oder der bildenden Künste im ganzen.

Wenn es sich nur um Italien handelt, fragen wir, wo nicht nach Lionardo und Giorgione, zur selben Zeit, — doch nach Masaccio und Piero de' Franceschi vor ihnen; wenn wir weiter hinausblicken, nach den Brüdern van Eyck und Hugo van der Goes in den

Niederlanden. — Haben sie nichts beigetragen zur Entdeckung des Malerischen? — Der Name Rembrandt fällt nur in einer Anmerkung; aber da stellt sich auch sofort die wichtige Unterscheidung ein, die für den malerischen Stil eines Rafael wenigstens durchaus zutrifft: „Die Italiener bleiben ihrer plastischen Natur auch hier treu, man hält sich im wesentlichen an bewegte Gestalten, — nicht an die unbestimmte Bewegung des Luft- und Lichtlebens, worin Rembrandt so gross ist.“ Da ist ausgesprochen, worauf ich ziele. Diese beiden Gegensätze schon, Rafael und Rembrandt, oder Masaccio und van Eyck, italienische und germanische Auffassung müssen zugleich eingehen in den Begriff des Malerischen, den wir suchen. Die „grossen und einfachen Lichteffekte“ der Italiener, das „unsicher Flimmernde, das die Holländer zu geben lieben“, gehören den Perioden hoher Vollendung an; aber unser Begriff muss auch für die Anfänge gelten, für die Antike so gut wie für die Moderne, d. h. für alle Zeiten, wo wir die Malerei als eigene Kunst auftreten sehen. Ja, noch mehr, die Anerkennung ihrer Selbständigkeit wird sich eben auf diesen Begriff gründen müssen; ihre Existenzberechtigung neben den anderen Künsten muss darin beschlossen sein, auch wenn sie zum Vollbesitz ihrer Mittel, wie zum Vollbewusstsein ihrer eigensten Natur erst allmählich hindurchdringt.

Darauf muss auch die Frage: „Was ist ein Bild?“ Antwort geben, wenn damit das Werk der Malerei oder der Vorwurf des Malers im engeren Sinne bezeichnet werden soll.

DIE REIHE DER KÜNSTE

Solange wir im Umkreis der Künste räumlicher Anschauung allein verharren, kann die Eigenart einer jeden nur im Bereich dieses Gemeinsamen, d. h. der räumlichen Anschauung selber bestimmt werden. Im bleibenden Besitz dieser unsrer dreidimensionalen Anschauungsform muss der Anteil einer jeden dieser Schwestern beschlossen sein, wie eine Mitgift aus dem Erbe des Hauses. Mit diesem Pfunde, das jede ins Leben mit hinausnimmt, mag sie wuchern nach Mafsgabe der besonderen Eigenschaften, die ihm inne wohnen. Vielleicht ist es möglich, Architektur, Plastik, Malerei schon danach zu unterscheiden. Erst von dem Gegenstand kämen wir dann auf das Verfahren, in dem jede wieder ihre eigene ursprüngliche Organisation bewähren mag, und fragten nach dem Unterschied ihres Charakters von dem der übrigen. Jedenfalls aber wird durch solche Bestätigung der eigensten Kräfte einer jeden auf ihrem Gebiete in fortschreitender Entwicklung ein Zuwachs der lebendigen Raumanschauung selber gewonnen, das heisst die neuen Errungenschaften einer jeden mögen weiterwirken ins gemeinsame Haus zurück und auch den Schwestern ferner zu gute kommen. Der beharrende Besitz wird bewegliches Vermögen, und die dreidimensionale Auffassung der Welt zu einer folgerichtigen Ausarbeitung, zu einer weiter und weiter um sich greifenden Eroberung, zu einer schöpferischen Ausgestaltung durch die Künste des Menschengeistes selber.

Die ganze Reihe der Künste mag uns wie ein Planetensystem vorkommen, das in gesetzmässigen Abständen sich ordnet, dessen innere Körper in kürzeren Bahnen und schnellerem Tempo kreisen, während nach aussen die Bewegung langsamer, die Bahnen weiter, die Massen schwerfälliger werden, so dass der Schein der ruhigen Beharrung immer zunimmt. Bewegung und Beharrung wären dann die beiden Tendenzen, die einander polarisieren, — Faktoren jedenfalls, die im Spiegelbilde der Welt, das die Kunst erschafft, ebenso herrschen müssen, wie in dem Urbild, das wir Wirklichkeit nennen.

Da suchen wir gewiss die Baukunst auf seiten der Beharrung, — und zwar nicht sowol ihres Materiales wegen, das sie dauerhafter und monumentaler wählt, je mehr sie sich ihres inneren Wesens bewusst geworden, sondern vielmehr dieses eigensten Charakters wegen, den sie im Inhalt wie in der Form ihrer Schöpfungen offenbart. Ihre Gedanken beschäftigen sich überall mit den Grundlagen des menschlichen Daseins, sie richten sich auf das Bleibende der menschlichen Kulturarbeit und suchen das Bestehende in feste Formen zu fassen. Diese Formen selbst sind nicht die des vergänglichen Lebens organischer Geschöpfe, sondern die gesetzmässigen Gebilde der unorganischen Materie, des beharrlichen Untergrundes unserer Existenz, des Erdbodens, auf dem wir stehen und gehen, bis hinauf zu den Idealformen unseres mathematischen Denkens, in denen wir die Grundgesetze der Wirklichkeit anzuschauen und verstehen lernen; es sind jene regelmässigen Körper, Flächen,

Linien, mit denen wir, von einem festen Punkte — unserem Standpunkte oder Gesichtspunkte — aus, den Bestand der Welt selber zu konstituieren glauben.

Die Architektur ist in ihrem eigensten Wesen Raumgestalterin. Die Tragweite dieser Erkenntnis wird nicht sogleich erfasst, obgleich sie oder eben weil sie so naturgemäss einfach lautet und so selbstverständlich klar scheint, als sage sie dem Unbefangenen gar nichts Neues. Darin liegt ein beträchtlicher Vorzug dieser Auffassung vor anderen, die ihr heute fast überall entgegenstehen und so festgewurzelt scheinen, dass die Mehrzahl selbst der Fachmänner nicht recht ermisst, was die Betonung des Raumgebildes im Bauwerk bedeuten will.

Versuchen wir denn das Schwergewicht dieser Behauptung mit etwas handgreiflicher Wucht in die Wagschale des Raumes zu werfen, so schnellt die andere, der Gestaltung, notwendig in die Höhe. Und der Schein, als werde diese zu leicht befunden, mag zunächst etwas unliebsam wirken. Unsere heutige Lehre der Architektur haftet ja gerade an der Formbildung, an der Ausgestaltung der Einzelglieder und an der konstruktiven Rechnung mit dem Materiale; sie bleibt daran oft so lange und fast ausschliesslich hängen, als ob sich wirklich ein architektonisches Kunstwerk aus lauter tektonischen Bestandteilen zusammenschieben liesse, ohne Sinn und Verstand für das Ganze, das werden soll. Schon Aristoteles aber lehrt die echt künstlerische Wahrheit: „Das Ganze ist vor den Teilen da.“

Das Ausgehen von der Säulenordnung des griechischen Tempels oder von der Gewölbekonstruktion der gotischen Kathedrale, oder, wenn's hoch kommt, von der Kleinkunst aller Zeiten, aus der man sogar das Ganze der Baustile „in ihrem Wesen zu konstruieren" sich vermafs,[1]) — es ist zu einem verhängnisvollen Vorurteil gediehen, als sei ein anderer Weg, wol gar vom entgegengesetzten Ende her, gar nicht möglich. Es ist freilich leichter, das materielle Gebilde und seine äusseren Einzelformen zu fassen, als den Raum und sein inneres Bildungsgesetz. Wo wir Versteinerungen einer längst vergangenen und entfremdeten Kultur begreifen wollen, wo wir uns abmühen, sie allmählich wieder dem lebendigen Verständnis zu erschliessen, da mag es unvermeidlich sein, von aussen nach innen vorzudringen. Aber das schöpferische Bestreben der Gegenwart wird nie ursprünglich quellen, wenn es zum selben Gang gezwungen, durch künstliches Pumpenwerk hindurch muss. Wir fangen die Grammatik einer toten Sprache mit der Formenlehre an und schreiten dann zur Syntax vor; aber jenseits beider liegt erst die Hauptsache, das Denken in dieser Ausdrucksweise, der Zweck, der alle diese Mittel sich erfand. Bei einer lebenden Sprache, bei der eigenen Muttersprache gar, scheint es eine unerträgliche Zwangsjacke, der nämlichen Schulmethode zu folgen eine Qual. Wer immer Eigenes zu sagen hat, der fühlt es von innen sprudeln wie von selbst.

1) Semper, Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten II, 333 (Rokoko).

Der Stil eines echten Schriftstellers wird vom Inhalt erzeugt, der Gedanke schon trägt seine charakteristische Gebärde an sich, — und so in jedem anderen Stil, selbst der Baukunst in der starren Materie, mit all ihrer Regelmässigkeit und Abstraktion.

Die Raumbildung ist das stilbildende Princip der Architektur zu allen Zeiten und nicht die Formbildung im einzelnen oder die Behandlung des Materiales im kleinen. Wenn Wölfflin noch wieder, in voller Abhängigkeit vom Einfluss Gottfried Sempers, behauptet: „Die Geburtsstätte eines neues Stiles liegt stets in der Dekoration“,[1]) — so halte ich das für eine sehr verfängliche Verwechselung mit der ersten Gelegenheit des Forschers zu symptomatischer Beobachtung und Diagnose eines Umschwungs. Die „Erneuerung“ findet nicht von hier aus statt, sondern die Dekoration bietet dem neuen Formgefühl nur den leichtesten Angriffspunkt. Die schöpferische Gestaltung vollzieht sich von innen her, und das Raumgefühl, der Baugedanke sind die leitenden Principien, nicht der Ziergeschmack und der Formensinn im einzelnen. Im historischen Vollzuge freilich geht oft die Reformation der Revolution voraus, in der Baukunst vollends, weil der Raumwandel sich schwerer vollzieht als der Dekorationswechsel.

Die Definition der Architektur „als Kunst körperlicher Massen“ bleibt eben beim Material und seiner Formation stehen, statt zur Idee vorzudringen, oder zur Vorstellung der Einbildungskraft, wo die Trieb-

1) A. a. O. S. 64. Vgl. Prolegomena S. 50.

feder gesucht werden muss. Die Auffassung Wölfflins [1]) hält an der Jakob Burckhardts fest, der alle Baustile in „organische“ und „abgeleitete“ scheidet, [2]) als ob die künstlerische Tätigkeit des Architekten erst mit der Ausbildung und Verwertung der Bauglieder einsetze, während wir dagegen uns klar zu halten suchen, dass das erste und letzte Anliegen aller Baustile, die gemeinsame Wurzel aller Baukunst in der Raumbildung zu suchen ist.

Der Historiker schon wird gegen solche Einteilung ein starkes Bedenken erheben, wenn er hört, dass es im ganzen Verlauf der Geschichte, die wir kennen, nur zwei organische Stile gegeben haben soll, den griechischen und den gotischen, und dass diese immer nur einen Haupttypus, den „oblongen rechtwinkligen Peripteraltempel“ dort, die „mehrschiffige Kathedrale mit Fronttürmen“ hier, besitzen. Die Kategorie der „abgeleiteten“ Stile überwiegt in befremdlicher Zahl, indem der „byzantinische, romanische und italienisch-gotische“, aber auch der spätrömische, die italienische Renaissance und sicher der Barockstil dahin gerechnet werden, von früheren und späteren Bauweisen gar nicht zu reden.

Für den Kunstforscher steigert sich das Bedenken vollends, wenn diese abgeleiteten Stile zu „Raumstilen“ werden, also auch ein beträchtliches Übergewicht in der Hauptsache der ganzen Ent-

1) A. a. O. S. 63 ff.

2) Geschichte der Renaissance in Italien § 32. 3. Aufl. S. 46. Vgl. § 61, S. 114.

wickelung für sich in Anspruch nehmen. Dies Übergewicht muss das Einteilungsprincip Burckhardts, wo nicht durchaus zu Falle bringen, doch sicher zu sekundärer Bedeutung erniedrigen, zumal wenn auch über den Sinn des Begriffes „organisch" sich ein Zwiespalt herausstellt.

Schon Gottfried Semper protestiert dagegen, dass dieser Ausdruck im selben Sinn, wie auf den griechischen Stil oder die Antike überhaupt, auch auf die Gotik Anwendung finde. „Die Gotiker nennen," sagt er, „alles organisch, was struktive Folgerichtigkeit zeigt."[1] Er verlangt also, gleich gut ob von derselben Vorliebe für Antike und Renaissance wie Burckhardt oder von erklärter Abneigung gegen das gotische System geleitet, sachlich mit vollstem Recht eine strengere Unterscheidung zwischen „Organisation" und „Konstruktion". Damit ist schon der Punkt aufgewiesen, wo der Vergleich des Bauwerks mit dem Organismus überhaupt erst einzusetzen pflegt, ganz abgesehen davon, ob es der letzte ist, bis zu dem die organische Auffassung des Raumgebildes vorzudringen vermöchte.

Fassen wir dagegen die Architektur als Raumgestalterin, so rückt alles, was sich auf Gestaltung im einzelnen bezieht, in zweite Linie, und eben damit halten wir den Weg frei für eine unbefangene Würdigung aller Baustile, mögen sie zur organischen Durchbildung der Bauglieder, zu einer konstruktiven

---

1) Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten II, § 153 und 160. (2. Aufl. München 1879. S. 333 und 313.)

Notwendigkeit aller Verhältnisse hindurchdringen oder nicht. Die Schöpfung eines „organischen Stils“ hängt ja, wie Burckhardt erklärt, „von hoher Anlage und hohem Glück“ zugleich ab, „namentlich von einem bestimmten Grade unbefangener Naivetät und frischer Naturnähe“, und unter anderen historischen Bedingungen mag sich die gleiche, vielleicht gar die grössere Schöpferkraft den anderen und umfassenderen Aufgaben der Raumkunst zuwenden, die „ein organischer Stil innerhalb seiner Gesetze gar nicht würde lösen können“. Es fragt sich, ob es in der Auffassung des „Organismus“ nicht auch verschiedene Stufen giebt, ob nicht gerade darin ein tiefgründiger Fortschritt vom Ideal der Antike, das uns die Verehrer des griechischen Tempelstils gepriesen, zum Ideal des Mittelalters, das uns die Verfechter des gotischen Systems erschlossen, und von da zum Ideal der Renaissance etwa, oder des modernen Menschen gar beobachtet werden könne. Wenn die Geburt eines solchen Stiles nun nicht so sehr von Glück und Gunst des Schicksals, als von den innersten Mächten der Kultur, der Weltanschauung und Naturerkenntnis, von den tiefsten Geheimnissen des Menschenherzens bedingt würde?

Es kann doch dem Scharfblick einer vorurteilsfreien Forschung, welche die Gleichberechtigung aller Perioden vor ihrem Auge anerkennt, nicht verborgen bleiben, dass die künstlerische Ausgestaltung des Bauwerkes im Sinne der „Organisation“ ein menschliches Princip ist, das dem starren stereometrischen Raumgebilde aus unorganischer Materie

zunächst fremd gegenübersteht. Die unerbittliche Gesetzlichkeit der regelmässigen Formen, die einer räumlichen Umschliessung, etwa nach dem Schema einer Halbkugel, einer Pyramide, eines Würfels, den Charakter des Beständigen im Wechsel da draussen verleiht, die übersichtliche Klarheit, Einheit, Notwendigkeit der Wandung gegenüber dem fortreissenden Strom des Geschehens um uns her, — sie legen den Vergleich mit dem unfehlbaren, dem menschlichen Gefühl so fremden Gesetz der „Krystallisation" näher als irgend eine Analogie mit den Erfahrungen unseres lebenswarmen Leibes. Jede Regung eines solchen Anempfindens geht vom eigenen Körpergefühl aus, das ist wol unläugbar und mittlerweile gemeinsame Voraussetzung aller psychologischen Ästhetik; aber es sollte auch nicht verkannt werden, dass wir damit sofort zur Auffassung der Schwesterkunst, der Plastik, übergehen, die kurzweg als „Körperbildnerin" bezeichnet werden darf.

Unter ihren Gesichtspunkt fällt schon das Raumgebilde, wenn wir das Ganze von aussen als Körper im allgemeinen Raum oder vielmehr auf unserer Erdoberfläche betrachten. Aber dieses Ding da, das nach allen Seiten abgeschlossen und ringsum ablehnend vor uns stehen mag, verdankt sein Dasein zunächst dem eigenen Bildungsgesetz und sein Bestehen für sich den allgemeinen Bedingungen der Wirklichkeit, den Gesetzen der Natur, und zwar den räumlichen der unorganischen, denen auch der Mensch als aufrecht stehender Körper gehorcht, ganz

abgesehen von dem Leben in seinem Innern. Der Bau bleibt, je monumentaler seine Ausführung, desto starrer, dem Felsblock ähnlich uns gegenüber, ein Fremdes ausser uns. Seine Höhe ist es, die zuerst unseren Vergleich mit der eigenen herausfordert; die senkrechte Axe, die wir der unsrigen parallel dort hineinlegen, ist die erste Tat unserer Einbildungskraft und eröffnet durch die Vorstellung zugleich unserer Anempfindung den Weg in jenes andere Ding hinüber. Von dieser gedachten Mittelaxe in jenem Körper aus wird durch weitere Vergleiche mit der eigenen Erfahrung der Unterschied des stereometrischen Gebildes von uns gefunden, aber auch die Möglichkeit erprobt, die Ausdehnung und Umgränzung des Körpers nachempfindend an uns selber durchzumachen. Übereinstimmung und Verschiedenheit sind der Inhalt eines neuen Erlebnisses. Hier scheiden sich die Gebiete, die Lebenssphären der beiden Künste, der reinen Architektur und der reinen Plastik. Je mehr sich die Ähnlichkeit mit organischen Geschöpfen gleich uns herausstellt, je mehr sich die Erscheinung der Teile nach Art unserer Glieder sondert und doch den Zusammenhang erhält, desto unzweifelhafter regen sich die Erinnerungsbilder aus den Tiefen des Tastgefühls, die Bewegungsvorstellungen, mit ihrem Bezug auf artikulierte Gebärden oder geschlossene Haltung unseres lebendigen Leibes.[1]) Wo dagegen Aus-

1) Ich setze die Bekanntschaft mit den berühmten Ausführungen Lotzes (besonders im Mikrokosmos II, 201 ff.) wie mit R. Vischers

dehnung und Umgränzung des Baukörpers diese Verwandtschaft nicht aufweist, sondern die gewohnten Organgefühle unseres Leibes oder ihre Ergebnisse in unserer Vorstellung eher befremdet, da wirken diese Tatsachen der Erfahrung gerade überzeugend für Anerkennung dieses Fremden ausser uns. Es ist die starre Gesetzmässigkeit, die kalt und scharf zu Tage tritt, die Härte und Undurchdringlichkeit, die unser Anempfinden ablehnt, aber vor allen Dingen, schon für das Auge allein, die Regelmässigkeit der Form, die all unseren Eindrücken von organischen Wesen gleich uns und dem Wachstum der Tiere, der Pflanzen widerspricht. Gerade diese Zeugen beharrlichen Daseins stärken uns den Glauben an ihr festes Bestehen; es sind die konstitutiven Merkmale des Objektiven, die hier ästhetisch verwertet werden.

Es ist also eine Verirrung der ästhetischen Lehre, wenn sie, den Grad von Belebung übertreibend, die Analogien unserer Körpergefühle überall sucht und dieses objektiven Widerhaltes vergisst. Für die Anhänger dieser Auffassung geht ein grosser wichtiger Bestandteil der Architektur als Kunst verloren oder verschiebt sich dermafsen unter den Gesichtspunkt der Plastik, dass beide Kunstgattungen

Schriftchen „Das optische Formgefühl", Stuttgart 1873 und J. Volkelts „Symbolbegriff in der neueren Ästhetik", Jena 1876, ebenso voraus, wie die Erträgnisse der physiologischen und psychologischen Untersuchungen, für die ich nur auf Wundt, Physiologische Psychologie, Aubert, Physiologische Studien über die Orientierung, Vierordt, Über Stehen und Gehen u. s. w. verweisen will.

unversehens ineinander laufen. Ich sehe in dieser Einseitigkeit, wie gesagt, nur das Weiterwirken des plastischen Ideales, das in der ganzen Kunstbetrachtung vorherrscht, die von der Antike herkommend ihren Mafsstab für alle Baukunst nur vom hellenischen Tempel entlehnt. Statt mit dem Auge des Historikers das charakteristische Merkmal dieser geschichtlich doch durchaus bedingten Architekturform in dem vorwiegend plastischen Wesen, in der deutlichen Bevorzugung des Aussenbaues zu erkennen, überträgt diese Theorie die hier gewonnenen Grundsätze auf alle folgenden Erscheinungen, denen sie damit unmöglich gerecht werden kann. Am natürlichsten erscheint noch die Übertragung des antiken Ideals auf die „Renaissance", wenn man darunter, wie anerkannten Forschern immer noch begegnet,[1]) eine Nachahmung der Antike versteht; aber auch hier vermag sie weder der eigenen Schöpferkraft dieser Zeit noch dem Erbteil des Mittelalters beizukommen, das alle Anschauungen des Quattrocento mitbestimmt und selbst zur höchsten Vollendung, der Hochrenaissance, seinen unveräusserlichen Beitrag liefert.

Ohne den Wert einer vollkommenen Einheitlichkeit formaler Durchbildung geringer zu schätzen, kann bei uns dieser Vorzug der „organischen Stile" Burckhardts doch erst für die zweite oder dritte Instanz der Beurteilung in Betracht kommen, und der Ausgangspunkt für die Charakteristik aller Ent-

1) Vgl. Dehio, Romanische Renaissance, Jahrbuch der königl. preuss. Kunstsammlungen 1886.

wickelungsphasen der Architektur bleibt der Kern ihres Wesens als Raumkunst.

Die tektonischen Einzelformen bleiben, solange diese Kunst sich selber nicht vergisst, in einem Grade der Abstraktheit, der die menschliche Vertraulichkeit ablehnt. Nur bevorzugte Stellen, Gelenkverbindungen sozusagen, erhalten, auch im strengen „organischen" Stil die lebendigere Kunstform, wie das Kapitell, die Konsole u. s. w. Aber alle diese Ansätze organischer Belebung vermeiden es, durch ebenso deutliche Negation, zum vollen Vergleich mit organischen Geschöpfen herauszufordern, an die Vergänglichkeit und Wandelbarkeit der Lebewesen zu erinnern. Die Bauglieder, diese tragenden und getragenen Teile, befinden sich auf einer Zwischenstufe zwischen unorganischer Krystallisation oder statisch-mechanischer Konstruktion auf der einen und menschlich verständlicher Organisation auf der anderen Seite.

Dort, wo die Gestaltung körperlicher Masse den Gesetzen der unorganischen Materie folgt, liegt das Gebiet der Tektonik, die den höheren Zwecken der Baukunst dient; hier, wo die Nachahmung vegetabilischer, tierischer, menschlicher Formen oder ausdrucksvoller Bewegungen sich einstellt, ist das Gebiet der Plastik.

Die Körperbildnerin unter den Künsten des Menschen hat es zunächst mit Darstellung organischer Körper zu tun; denn die Betätigung in irgend welchem bildsamen Stoff geht am unmittel-

barsten vom Menschen selber aus, wird von seinen angeborenen Werkzeugen, den feinfühligen Händen, vollbracht und bleibt in stetiger Gemeinschaft mit den Tastempfindungen, Muskelzuständen und Nervenvibrationen der eigenen Glieder. Aber nicht allein die Beteiligung der natürlichen Organe übt ihren Einfluss auf das Entstehende, sondern die Tastgefühle und Bewegungsvorstellungen, alle Erfahrungen der eigenen Körperlichkeit spiegeln sich auch in dem Ergebnis der wunderbaren Tätigkeit, dem plastischen Gebilde. Formen, deren inneres Leben uns vertraut ist, Glieder, deren Lage und Bewegung verständlich zu uns spricht, ganze Geschöpfe, deren Bau und Wachstum wir ohne weiteres wie mit eigenem Getast durchdringen, unser Ebenbild oder Unseresgleichen sind die Hervorbringungen, auf die schon der uranfänglich dunkle Drang dieser menschlichen Gabe hinaus will. So steht die Plastik recht eigentlich im Mittelpunkt der Künste räumlicher Anschauung, wie ihr Gegenbild auf der anderen Hemisphäre der Kunstwelt, — die Mimik, ebenso als Ausgangspunkt aller ausdrucksvollen Betätigung sich darstellt. Diese ruhelose Schwester hat es überall nur auf die Komplementärwirkungen abgesehen, die in zeitlichem Ablauf sich vollziehen können; sie bedarf fast nur des beweglichen Apparates und vermag die Grundzüge der Gebärdensprache schon mit dem Skelett allein zu erreichen, wenn nur Gelenkigkeit und Spannkraft hinzutreten. Wie die dunkelfarbigen Völker sich zu nächtlichen Tänzen mit weissen Strichen auf Rumpf und Gliedern hervorheben, wie im Schatten-

spiel die dunklen Gestalten sich auf hellem Grunde bewegen, — am wirksamsten, wenn sie schlank und dürr, wie ägyptische Figuren, die Wirbelsäule mit dem Kopfe darauf und den Hebelarmen daran möglichst ungehindert zur Geltung bringen, so genügt der einfache Kontrast von Hell und Dunkel, um die Lage dieser geraden Linien zu einander und die Winkelstellung der Bewegungen vorzuführen. Ihr unentbehrlichstes Mittel sind die ausgreifenden Veränderungen dieses Apparates in seiner Profilansicht, die typischen Kennzeichen der Beziehung, der Betätigung, des Handelns und Verkehres, sei es des Einzelnen mit der unbezeichneten Umgebung, der Welt umher, oder einer Mehrzahl von Personen in Gemeinschaft, im Gegensatz, in dramatischem Widerspiel. Wenn ein Bildhauer wie David d'Angers behauptet: „Le profil c'est l'homme", so bekennt er damit, dass er den Charakter als Urquell aller Äusserungen zu fassen sucht; denn das Profil giebt den Bezug nach aussen. Die Energie der Bewegungslinie, in scharfer Silhouette festgehalten, wirkt charakteristisch, wie ein Namenszug, eine moderne Hieroglyphe.

Jede weitere Modellierung der Formen, jedes Mitwirken naturgemässer Farben vermindert die Intensität des Eindrucks, die unmittelbar den Lauf der Vorstellungen bestimmen will. Deshalb lässt die Mimik in schneller Folge ein Runenzeichen das andere drängen, und die Gebärde der Tätigkeit ist ihr wirksamster Ausdruck, wie das Tätigkeitswort in der Erzählung des Epikers.

Gerade das Gegenteil waltet im plastischen Kunstwerk, wenn wir, von modernen Tendenzen absehend, sein Wesen und seinen Ursprung zu fassen suchen. Nicht auf dem Knochengerüst als solchem beruht es, sondern auf der Rundung der Glieder wie des Rumpfes, also auf dem Eindruck der vollen Form. Ob das Innere leer geblieben, wie im Bronzeguss, ob es massiv aus toter Materie besteht, wie im Marmorbild, die tatsächliche Struktur des Gerüstes bleibt ausser Betracht, so sehr es die stillschweigende Voraussetzung ihres Denkens, die natürliche Unterlage all ihres Dichtens bedeutet. Die Oberfläche der Gestalt, die ruhig sichtbare und tastbare, ist alles; — auf ihre körperbildenden Eigenschaften für unsere Sinne kommt es an, auf eine klare, sichere Bewährung des Daseins nach allen Seiten.

Ihre Seele ist das Selbstgefühl, wie das Raumgefühl die Seele der Architektur. Aber wie es sich in dieser um ein ganz Konkretes handelt, um volle Bewährung nach allen Seiten, nicht um ein Sehnen und Schweben nach einer Richtung, so verduftet auch das plastische Empfinden nicht in vage Schwärmerei oder schwindet nicht zusammen in Abstraktion, in der das Ich nur als Punkt, als letzte gedachte Einheit des Bewusstseins noch übrig bleibt, sondern das Selbstgefühl ist innig verquickt mit dem Körpergefühl, und all seine Träume sind weich gebettet in Dehnung und Fülle des eigenen Leibes.

Ein Rückblick auf die starren tektonischen Gebilde im Dienste der Baukunst belehrt am besten über den Wertunterschied zwischen dem Knochen-

gerüst, dem struktiv notwendigen Bestandteil hier und der vollen Form des wolgenährten Leibes, der gesunden Erfüllung jedes Gliedes, der jugendfrischen Schwellung dort. Wir brauchen nur bei jenen beiden Baustilen, die man als „organische“ anerkennt, beim griechischen dort, beim gotischen hier, zu fragen, was „organisch“ besagen will. Der Eindruck des hellenischen Baugliedes, der Säule vor allen, hängt an der plastischen Rundung, der harmonischen Ganzheit, der mafsvollen Betätigung des Gewächses, das über seine Geschlossenheit nicht hinaustritt zu irgendwelcher einseitiger Inanspruchnahme. Wir versetzen unseren ganzen Körper als Einheit vom Kopfe bis zu den Füssen in die Säule, suchen ein Analogon unseres gesamten Leibes in ihr, ein Einzelwesen als Ganzes. Der Eindruck des gotischen „Dienstes“ oder der „Rippe“, die ihn fortsetzt, bis zum Höhepunkt, wo mehrere Glieder zusammengreifen, wird wesentlich bestimmt durch die mimische Streckung, die einseitige Anspannung der Kraft, die alles Übrige zusammenrafft zu einem Aufwand in Einer Richtung, in der allein doch nicht das Ganze, sondern ein Teil, (die Hälfte unter einem Spitzbogen, ein Viertel unter einem Gewölbejoch) geleistet werden kann. Wir finden uns überall hinausgewiesen über das Einzelne, und nicht auf ruhigen Zusammenhalt wie in der Säulenreihe mit ihrem Gebälk, sondern auf weitergehendes Streben, als wäre der gotische Gliederbau ein Ineinandergreifen von lauter Extremitäten oder Hebelarmen an senkrechtem Rückgrat mit geschlossenen Standbeinen darunter. In beiden Fällen voll-

endet die Skulptur den Schein organischen Lebens in ganz verschiedenem Sinne. Im antiken Bau das befriedigte Dasein in den Schranken klarer Gesetzlichkeit, nach dem Herzen statuarischer Kunst; im mittelalterlichen die Arbeitsteilung in angestrengtem Gebaren, zum Vollzug eines gemeinsamen Willens, der Selbstentäusserung im Dienste eines höheren Zieles.

Und ebenso die zugehörige Bildnerei: die gotische opfert einen beträchtlichen Teil der Körperfülle, beschränkt die organische Form auf dürftige Magerkeit, um die Energie des Ausdrucks, die Eindringlichkeit der Gebärde zu steigern; aber mit jedem Schritt in dieser Richtung nähert sie sich dem Wesen der Mimik und verliert an plastischer Wirkung, soviel sie an geistigem Leben gewinnt. Mit der ausladenden Bewegung wächst die Abhängigkeit vom weiteren Zusammenhang, so dass auch die einzelne Figur nur in Gemeinschaft mit anderen ein Ganzes bildet. Der hellenischen Statue dagegen scheint die Betonung ihrer Selbständigkeit das vornehmste Anliegen; dessen Befriedigung wird mit Mitteln versucht, die im Zwischenreich Tektonik vorbereitet, auch von der Baukunst verwertet werden. Basis und Postament warnen einzeln oder gemeinsam, je nachdem es nötig wird, vor jeder Verwechselung des Standbildes mit den Dingen des Tageslaufes. Aus dem Durchschnittsmafs steigt die Gestalt auf ein freieres Niveau, wo die dunklen Mächte des Geschehens, die uns alle mit sich fortreissen, schonend zurückweichen, wo des Leibes Notdurft und Nahrung sich aufhebt

zu Gunsten bleibender Bedeutung. Auch darin geht die Plastik noch Hand in Hand mit der Architektur, dass sie in dauerhaftem Material ihr Gebilde vor schneller Veränderung schützt, den Bestand sichert, ja durch Geschlossenheit die Angriffspunkte des Verderbens mindert. So meidet sie wol geflissentlich wie jene Schwester die allzu treue Wiedergabe organischen Lebens, die Spuren des Stoffwechsels und der Auflösung, der alle Geschöpfe der Wirklichkeit unterliegen.

Freilich, wo die Wärme des Lebens weicht, wo uns die überzeugende Berührung mit dem Fleisch von unserem Fleisch versagt wird, da müssen andere Wahrzeichen leibhaftigen Daseins, verwandter Organisation desto stärker sich geltend machen. Damit der Zweifel an der Gemeinsamkeit des Wesens nicht aufkomme und befremdend jede Annäherung störe, bedarf das Bildwerk schon für den ersten Anblick eines Reizes, der als unverkennbare Äusserung inneren Lebens unsere Vorstellung in den Umkreis organischen Daseins lockt. Es ist das „Motiv", das unmittelbar verständlich, sofort die Bewegungsvorstellung in uns selber weckt und als Körpergefühl durch alle Glieder zittert, — sein Anblick das wirksamste Mittel, die Beziehung zwischen dem menschlichen Subjekt hier unten und dem körperlichen Abbild droben herzustellen. Diese Wirkung eines Impulses von innen her, von jenem Mittelpunkt, den wir alle spüren und im Zusammenhange wissen mit den äussersten Spitzen unseres Leibes, ist für den Bildner etwas Selbstverständliches, weil es der Im-

puls für sein eigenes Schaffen war, für den Beschauer etwas Notwendiges, weil es den Impuls für seine Teilnahme erst geben soll. Die Stärke des Motivs und seine eindringliche Kraft können sehr verschieden sein; es wäre ein schweres Missverständnis, wenn man meinte, wir forderten hier bestimmte Tätigkeit oder gar ausgreifende Handlung und vergässen die lange Stufenleiter, die von dramatischer Intensität, vom gewaltsamen Hervorbrechen der Erregung hinunter führt in die Gründe organischen Lebens, harmonischen Daseins, zu jenen sanften Regungen rein vegetativen Zusammenhangs, der aus griechischen Meisterwerken wie der Hauch einer Pflanzenseele zu atmen scheint. Aber die entscheidende Klarheit über Verhältnis und Abstand der Gliedmafsen von der Vertikalaxe des Organismus, in der wir sofort die Einheit zu suchen gewohnt sind, — sie ist wichtiger für den Glauben an das Gebilde von Menschenhand als die Vollständigkeit des körperlichen Ganzen selbst. Und diese Entfaltung vom Mittelpunkt, vom Sitz des Lebens aus, erfassen wir im Motiv. Mit dem Verständnis der einheitlichen Bewegung, die vom Centrum ausgeht, unserem Blick also entgegendringt, vollzieht sich die Anerkennung von Unseresgleichen eher, als wir noch Zeit haben, nach dem Vorhandensein aller Körperteile oder der Gleichberechtigung der räumlichen Ausdehnungen zu fragen.[1])

1) Ich betone dies absichtlich im Hinblick auf die leicht missverstandenen Ausführungen Adolf Hildebrands, Das Problem der Form. Kap. IV und V.

Die Lebensäusserung, auf die das Auge des ankommenden Beschauers stösst, ruft in diesem sofort Erinnerungsbilder auf, die das Wahrzeichen da zum eigenen Erlebnis ergänzen. Sie bezieht sich auf so viel Erfahrungen unserer Tastregion, dass die leibliche Unterlage als notwendige Voraussetzung, als gewohnter Schauplatz des Vollzuges sich von selber hinzufindet, selbst ohne wirklich dazusein, und erst allmählich verlangt das Auge, bei erneutem Verfahren, die Bewährung der vollen Körperform.

Erst nun freilich, wo mit diesen Gesichtseindrücken sich jene Tastgefühle verbinden, erwächst der plastische Genuss im eigentlichen Sinne. Und unmittelbar nach jener blitzschnellen Auffassung des Motivs als Äusserung eines organischen Lebewesens leitet sich die Erscheinung aus der Möglichkeit mimischen Verlaufes entscheidend über in den Gesichtskreis der plastischen Beharrung: die Körperbildnerin unter den Künsten tritt in ihr volles Recht.

Und sollte man meinen, das Verfahren, das wir soeben verfolgt, sei erst in Zeiten bewusster Meisterschaft möglich, gehöre also nur den Werken einer hoch entwickelten Bildnerkunst an, so dürfen wir einerseits daran erinnern, dass die ästhetische Theorie, die heute gelten will, sich gewiss nur auf diese Höhepunkte des Schaffens zu berufen braucht, dürfen aber andererseits auch dem Verlangen nach genetischer Erklärung die befriedigende Auskunft geben, dass die primitive Plastik schon instinktiv für die Hauptsache, die wir betonen, mit einer Sicherheit sorgt, die nur den denkenden Künstler von heute in Er-

staunen setzt. Die Mittelaxe des Körpers, beim Menschen das Höhenlot mit seinem Kopf darauf, wird als Dominante so entschieden hervorgedrängt, dass über die Lebensaxe des Geschöpfes kein Zweifel walten kann. Mögen die Arme der Gestalt noch so leblos anliegen, die Beine noch so gerade dastehen, ohne die Kniee voneinander zu lösen, mag die Figur sitzen oder stehen, aufrecht ist sie, und dazu gehört fühlbare Haltung, Kraft, Willen, Leben, und der Kopf darauf vollendet das Symbol zu unfehlbarer Wirkung.

Da gelangen wir zurück zu dem Ausgangspunkt, wo die plastische Gestalt und die tektonische Form, die beiden Erzeugnisse der Körperbildnerin, sich schieden. Die starre Gesetzmäfsigkeit der Bildung, das Fernhalten aller Spuren vergänglichen Stoffwechsels, alles Erlahmens und Erneuerns der Kraft, denen organische Geschöpfe in Wirklichkeit unterliegen, — sie sichern dem körperlichen Ding da den Charakter festen Bestandes, dem wir vertrauen wie dem Boden unter unsern Füssen oder dem ragenden Fels an unserm Wege. Das Standbild teilt mit dem Pfosten die aufrechte Haltung; aber die Säule wird zur Bildsäule durch die letzte Loslösung ihres Kopfes aus dem tektonischen Zusammenhang, durch Betonung und Bekrönung dieser Wahrzeichen für ein Individuum, — für das organische Geschöpf, und das aufrechte Wesen des Menschen, der sich selber hinstellt, wo er will.

Und stellen wir diese plastische Tätigkeit, unter dem gemeinsamen Gesichtspunkt der Körperbildung

auf der einen Seite, nun der Architektur als Raumgestaltung auf der andern Seite gegenüber, so lässt sich wol der ursprüngliche Anteil jeder der beiden Schwestern an der gemeinsamen Anschauungsform bestimmen, indem wir sagen, die Wurzel der plastischen Darstellung liege im Höhenlot, die der architektonischen Schöpfung dagegen in der Tiefenaxe. Jede Raumentfaltung vom menschlichen Subjekt aus bewegt sich am notwendigsten und natürlichsten zunächst auf der Bahn unseres Vorwärtsgehens, Vorwärtssehens und des vermittelnden Hantierens mit den ebenso vorwärts pendelnden Armen. Jede Körperbildung durch Menschenhand legt dagegen die Erfahrungen des eigenen Leibes zu Grunde und findet in der aufrechten Axe unseres menschlichen Baues ihren natürlichen Halt, bewegt sich also zunächst in der ersten Dimension, wie die Raumgestaltung in der dritten. Wie wäre es, wenn der übrigbleibenden dritten Schwesterkunst, der Malerei, als ursprünglichste Gabe nun die Breitendimension zugefallen wäre, auf dass auch sie damit wuchere nach ihren Kräften?[1])

1) Doch sei daran erinnert: „Die reine aprioristische und ebenso die konkrete Vorstellung des Raumes involviert die Annahme einer Ausdehnung nach allen Dimensionen; die Reduktion derselben auf drei ist eine reine Abstraktion unsres Verstandes. Diese Abstraktion steht in keiner direkten Beziehung zu der Wahrnehmung des Räumlichen und scheint ihren Ausgangspunkt von den Beobachtungen über den Fall der Körper im Raume oder über die Wirkungen der Schwere zu nehmen. Es ist sonst gar keine Veranlassung zu finden, wodurch wir bewogen werden können, die Ver-

Ohne Zweifel, betrachten wir die menschlichen Künste für die dreidimensionale Raumanschauung vom Standpunkt des Homo sapiens und sehen in ihnen, wie in jeder Äusserung des Menschengeistes, eine Auseinandersetzung mit der Welt, in die wir gestellt sind, so rückt die Plastik in den Mittelpunkt, übernimmt, als Körperbildnerin nach dem Ebenbilde des Menschen selbst, die Dominante unseres eignen Leibes, die stets auch die Mittelaxe unserer anschaulichen Auseinandersetzung mit der Welt abgeben wird. Ist doch, wie man uns sagt, unsre leibliche Organisation die Form, unter der wir alles Körperliche auffassen. Die Plastik jedenfalls beruht auf unserm Körpergefühl. Nicht so die Architektur. Sie geht über Körperbildung weit hinaus und kann deshalb nicht damit auskommen, nur auf den Menschen als körperliches Wesen Bezug zu nehmen. Sie übernimmt die weitere Auseinandersetzung mit der Welt um uns her und wird ebenso stark bedingt von der geistigen Organisation. Sie verwirklicht die Raumanschauung des Menschen, und zwar nach Mafsgabe der Idealvorstellungen, die wir aus unsern sinnlichen Erfahrungen herausarbeiten, indem wir der innern Nötigung unsrer Anlage folgen. Sie führt von unklaren und deshalb unbefriedigenden Anfängen zur vollen Eroberung der dritten Dimension, zu einer Leistung des eignen Vermögens, deren Gewinn uns gerade die Architektur in voller

tikale irgend einer anderen Richtung gegenüber zu bevorzugen.“ Aubert, Physiol. Studien über die Orientierung. Tübingen 1888.

Klarheit und Gesetzlichkeit wieder zu Sinnen führt. Raumgefühl und Raumgestaltung dringen vom Menschen aus in die Unendlichkeit vor, mag die architektonische Phantasie zuletzt auch nur Luftschlösser bauen, in denen sie alle Möglichkeiten der Raumgesetze erschöpft gleich der Raumwissenschaft, Mathematik.

Vielleicht ist diese Erweiterung des menschlichen Gesichtskreises in ihrer ausgesprochenen Richtung und Konsequenz erst möglich, wenn eine Erweiterung über den eignen engen Standpunkt des Einzelwesens voraus oder nebenher gegangen. Bevor unser Blick in die Ferne schweift und die Weite durchdringt, liegt in der Nähe noch ein Gewinn bequem vor unsren Füssen, greifbar für unsre Hände da. Im Tastraum selber bietet sich Gelegenheit genug, die Breite zu erfassen. Aber für die schöpferische Auseinandersetzung des Menschen mit der Welt liegt erst da Veranlassung vor, die zweite Dimension weiter auszubeuten, wo sie über die Körperbildung selber hinausstrebt, d. h. jenseits des Tastraumes: — für das Auge.

Gestaltet die Architektur den Raum, die Plastik den Körper, so bleibt der dritten Schwester Malerei nur das Nebeneinander der Körper im Raum übrig, und damit in erster Linie die Verfolgung der zweiten Dimension. Sie vereinigt also die beiden Bestandteile unsrer Welt, die von den andern beiden Künsten je einzeln behandelt werden, nun aber lediglich für das Auge, d. h. indem sie Körper und Raum wie in einem Spiegel auffängt, — oder richtiger

zugleich und anspruchsloser gesagt, wie es auch bescheidenen Anfängen dieser neuen Kunst entspricht —, indem sie sie auf einer Fläche zur Erscheinung bringt. Sie unternimmt darin keinen Wettstreit mit den Schwesterkünsten, schmälert nicht deren angeborene Rechte; denn sie lässt das Tastgefühl, die Grundlage alles plastischen Schaffens, ebenso aus dem Spiel wie die Ortsbewegung, den Urquell aller Hauptmotive der Architektur, und begnügt sich vollends mit dem Augenschein. Die Projektion auf die Fläche, und zwar von Körpern mit samt dem umgebenden Raume, das ist ihr Gegenstand, das Ziel ihres Strebens, ihr Beitrag zur anschaulichen Auseinandersetzung des Menschen mit der Welt: — das Bild.

Diese Zusammenfassung von Raum und Körpern zur Einheit wird zunächst nur möglich, indem sie auf einen Teil der vollen Wirklichkeit beider verzichtet, nämlich auf die dritte Dimension. Die Erweiterung geht also auch hier vom menschlichen Subjekt aus und behält als unentbehrlichen Bestandteil des eignen Ich unsre erste Dimension bei. Das Höhenlot im eignen Körper ergiebt den Ausgangspunkt für alles Hinausgehen über uns selbst, also auch für die Eroberung der zweiten Dimension, und für die einfachste Verbindung der beiden Ausdehnungen, die Fläche. Die Breite selbst ist zunächst Diremtion vom innern Fixierpunkt aus, nach den Seiten. Solange diese Erfahrungen in der dunkeln Region unsres Tastraumes bleiben, wachsen auch dem schöpferischen Gestaltungstrieb nur

Anregungen zu, die wieder durch Tastwerkzeuge in die Wirklichkeit des Tastraumes übergeführt werden können, den Drang nach Verkörperung auslösen. Erst wo das sehende Auge hinzutritt und den Gesichtskreis über die nächste Umgebung unsres Leibes erweitert, verlässt auch die künstlerische Betätigung die greifbaren Gränzen der Tastregion und damit den eigensten Boden der Plastik. Wo das konvergierende Sehen aufhört, um zunächst die Körperhaftigkeit jedes Gegenstandes zu konstatieren, und die Augenaxen sich der Parallelstellung nähern, also auf weitere Entfernungen einstellen, — da breitet sich das Sehfeld aus, wie eine Fläche, in die sich Augenschein der Körper und Augenschein des Raumes strecken, nach den zwei Ausdehnungen nur, die die Fläche bietet. Erst allmählich entdeckt das Augenpaar wie mit feinsten Fühlfäden auch im flächenhaften Schein die Anweisungen auf die dritte Dimension und folgt dem Anreiz, die Vorstellung auch nach der Tiefe zu vollziehen. Mit dem Sehfeld, — auf der Gränze zwischen unsrer Tastregion und der fremden Aussenwelt, — ist der Wirkungskreis der Malerei gefunden. Ein zweidimensionaler Auszug aus Körpern und Raum ist auch das erste Ergebnis ihrer Tätigkeit; erst allmählich stellt sich auch bei ihr die Anwandlung ein, die dritte Dimension zu ertäuschen; Verkürzung und Linearperspektive, Modellierung und Luftperspektive werden die mühsam erworbenen Darstellungsmittel in dieser Richtung, erst lange nachdem der Gegenstand der Malerei als eigner Kunst schon sicher ergriffen war.

DIE ENTDECKUNG DES MALERISCHEN

Weiss nicht das alte liebe Märchen von der Entstehung der Malerkunst, soviel auch Kunstgelehrte seiner spotten, recht wol, warum es sich handelt? Wenn ein Mädchen das Bild des Geliebten zu bannen sucht, das die Sonne gegen die Wand geworfen, so erfasst es mit voller Seele, worauf es ankommt. Der Schatten giebt den Schein des Körpers, die helle Fläche bedeutet den Raum, der ihn beherbergt. Aber wenn die Sonne weicht, so hilft kein Flehen; sie muss zum Augenblicke sagen: „Verweile doch, du bist so schön!“ — Die liebende Hand, im Wasserkrug befeuchtet, netzt den Schatten. Sieh, er bleibt; er malt sich dunkler auf dem Kalk der Mauer. Aber dies Abbild ist noch zu vergänglich; der neidische Lufthauch liebkost es ungesehen und trägt es fort. — Oder war es die Wand, die eifersüchtige selber, die es aufgesogen? — Beide gar machen sich's streitig und zeigen noch grausam ein Zerrbild vor den Augen des Mädchens. Am nächsten Abend fährt die erfinderische Hand schon mit dem feinen Nagel des Fingers um den Rand des Schattens, die Oberfläche nur leise zu ritzen. So bleibt der Umriss wenigstens der dunklen Silhouette stehen. Aber wie matt ist die Form, wenn der Schatten entflieht; wie gierig bemächtigt sich auch seiner die Dämmerung!

Zwei wichtige Anfänge sind damit für die Kunst der Malerei gewonnen: das Aquarell dort, die Zeichnung hier. Ja, mit dem Umriss, den die scharfe Spitze des Nagels zu ritzen versucht, den eine Scherbe, ein Kiesel, ein Pfriemen gar und vollends ein Messer schon weitaus vervollkommnen würden, — mit diesem zarten Streifen am Rande ist die Gränze zwischen Malerei und Plastik gezogen! — so wenigstens meinten wir alle, die das Relief zur Plastik rechnen. Wird die scharfe Spitze benutzt, den Umriss zu verstärken, die Furche auszutiefen, so dass sie über die Oberfläche hinaus den Ansatz andrer Flächen in der Tiefenrichtung beginnt, da ist auch über den Anfang der Körperbildung kein Zweifel. Wird andrerseits vom Umriss ausgehend nach dem Innern dieser Form abrundend weitergearbeitet, so dass die Gestalt sich aus dem Grunde herauszumodellieren beginnt, da lässt die Hilfe des Tageslichts vollends keine Verwechselung mehr mit ebenflächiger Abbildung zu.

Auch das Relief giebt, wie die Malerei, Körper und Raum zugleich. Es behandelt also den selben Gegenstand, wird man sagen, den wir der Malerei zugewiesen glaubten. Aber es versucht diese Aufgabe noch ganz mit den Mitteln der Plastik, d. h. als Sache der Körperbildnerin zu lösen. Die Reliefkunst gehört also in ein Zwischenreich zwischen Malerei und Skulptur, wie die tektonische Körperbildung — der Bauglieder z. B. — ein solches zwischen Skulptur und Architektur erfüllt. Ebendeshalb kann aber die kritische Beleuchtung auch dieser Mittelregion

erst Erfolg versprechen, wenn vorher das Wesen beider Nachbarinnen im Innersten erfasst ward. Wir folgen somit, vor jedem Versuch die Gränzen der Malerei und der Reliefskulptur genauer zu bestimmen, dem eignen Wege der erstern weiter.[1])

Wird statt des farblosen Stiftes irgend ein abfärbender, eine Kohle, ein Stück Kreide oder gar der Pinsel mit farbiger Flüssigkeit statt des reinen Wassers vorher, genommen, — so bedeutet das ebenso viele Fortschritte auf dem Boden der Malerei. Hier Bemühungen des Pinsels, dort des Griffels, aber zu dem gleichen Behufe: mit irgend einem Unterscheidungsmittel für das Auge die Gegenstände der Aussenwelt auf der Fläche zur Erscheinung zu bringen, so dass ein Bild des Nebeneinander der Dinge im Raum entstehe. Erst die Ausbeutung eines Gegensatzes wie Hell und Dunkel giebt die Unterscheidung selbständig genug. Wir mögen, wo sie mit trockenen Pigmenten arbeitet, eher von Zeichnung zu reden geneigt sein, wo aber ein flüssiger Farbstoff aufgetragen wird, die Malerei im engern Sinne suchen; — viel wichtiger ist in diesem Stadium der Anfänge der Unterschied zwischen dem Umriss und der Silhouette. Die letztere, der Schattenriss, ist gewöhnlich eine dunkle Fläche, die auf einer helleren sich abgränzt, — mag auch gelegentlich die Umkehrung versucht werden. Die Ausfüllung mit einem gleich-

1) Auf anderm Wege, nämlich von der Natur der Darstellungsmittel aus, versucht diese Gränzbestimmungen Guido Hauck in den Preussischen Jahrbüchern 1885, Juliheft. Wir kommen bei andrer Gelegenheit in diesen Beiträgen darauf zurück.

artigen Ton enthält für unsere Empfindung einen volleren Abklatsch des Dinges, einen sinnlicheren Auszug des Körpers, das den Schatten hergab, so dass wir ihm mehr von der Realität des Kopfes, der Menschenhand oder gar des ganzen Geschöpfes beimessen. Der Schatten eines Baumes bürgt uns mehr für die Wirklichkeit als sein Umriss. Der letztere, die Gränze dieses Schattens allein, ist schon eine weit gediehene Abstraktion, die sich von dem leibhaftigen Ding fast wie ein Begriff von der lebendigen Anschauung unterscheidet. Welch ein Aufwand frischer Einbildungskraft tritt beim vollen Erfassen solcher Abbreviatur der Erscheinung schnell und unbewusst in Vollzug, sobald die Verbindung des Umrissbildes mit dem Vorrat der Erinnerungsbilder einmal angeknüpft ist! — Ein Schritt weiter im gewohnten Gebrauch, und wir sind bei Hieroglyphen, bei Bilderschrift und Systemen vereinbarter Zeichen für die Mitteilung mannichfachen Inhalts angekommen, — d. h. auf einem Abwege, der uns vom Anliegen der Kunst, die wir verstehen möchten, weit entfernt. Die Fläche wird dann nur Mittel zum Zweck, verliert ganz ihre eigentliche Natur und ihre ursprüngliche Bedeutung als zweidimensionale Raumform. Wo aber nicht geschrieben, sondern gezeichnet oder gemalt, d. h. abgebildet wird, da ist die Bildfläche stets Vertreterin des Raumes, in dem die Dinge sind, die sich auf ihr abbilden, — und diene sie auch nur als Schattenfänger. Sie bedeutet, wie wir vorher von der hellen Mauer mit dem Profil des Geliebten gesagt haben, mindestens das Raumvolumen, das den Körper umgiebt, von

dem der Schatten herrührt, und dessen Umriss sie aufnimmt. — Ja, sie bedeutet schon in dieser natürlichen Projektion noch ein gutes Stück mehr, das dem Abstand der Lichtquelle hinter dem schattenden Körper Rechnung trägt. Durch mein offenes Fenster sehe ich eine weisse Mauer; die Sonne scheint dagegen und wirft den Schatten eines Orangenbäumchens auf die helle Fläche: das schlanke Gezweig durchkreuzt sich mannichfach zwischen dem Stamme in der Mitte und dem Blätterkleid darüber; die einzelnen Blätter selbst malen sich in mancherlei Stellung: überall deutliche Anweisungen auf die räumliche Erstreckung innerhalb des Gesamtvolumens, das der Schattenriss erfüllt. Und doch liegt der Gegenstand nicht auf der Mauer, sondern die helle Fläche scheint noch Luft zu haben, jenseits der letzten Blätterspitzen und äussersten Schattenmassen. Nicht ganz so leicht überzeugt man sich von der Raumwirkung, wenn nur der Schatten eines Kopfes, im Profil etwa, auf die Fläche fällt; aber eine abstehende Haarlocke, halb durchleuchtet, trägt viel zur körperlichen Auffassung und zum Postulat des Raumvolumens bei. Und eine Silhouette daneben, aus grauem Papier geschnitten auf die Mauer geklebt, macht sofort den Unterschied deutlich.

Da ist der reine Umriss im Vorzug vor dem ausgetuschten. Aber er muss auch Rechenschaft geben über jede Einzelform, überall die Gränzen der Teile aufsuchen und umschreiben, eine Bestimmtheit des Besonderen durchführen, die der natürliche Schatten gar nicht aufweist und die wir von diesem

auch gar nicht verlangen, weil die Abstufungen des Dunkels in breiteren Massen und die Schärfe des Kontrastes in vereinzelten Bestandteilen zugleich, über die Nähe dieser und die Ferne jener Auskunft geben.

Beim linearen Abbilde haftet das Interesse immer noch an der Körperform; es geht von der plastischen Auffassung, der Gestalt für sich aus, und nur der Zwang der Projektion auf die Fläche, die Nötigung, alle Symptome der dritten Dimension auf die beiden andern zurückzuführen, enthält dann für den Betrachter wieder den Anreiz, das flächenhafte Bild in die volle Rundung der Körper zurückzuübersetzen. Vom Körpervolumen aus vollzieht sich auch die Auffassung des Raumvolumens, in dem sie sich erstrecken.

Beim Helldunkelverfahren, — denn das ist jenes Nebeneinandersetzen stärker oder schwächer getönter Teilflächen auf die einheitliche Bildfläche — werden dagegen zuerst Raumwerte geschaffen, gleichgut, ob sich aus diesem Nebeneinander von hellen und dunkeln Flächenteilen nun Körperformen oder Raumformen für unsre Vorstellung zusammensetzen. Hier ist eigentlich die dritte Dimension die Leitungsbahn, auf der sich der Zusammenhang und die Absonderung vollzieht, und die Bestandteile aus den beiden andern Ausdehnungen krystallisieren sich gleichsam um diese Distanzfäden in der Tiefenerstreckung. Da diese selbst aber auf der Farbenfläche nicht vorhanden ist, kann nur die Abstufung von Hell und Dunkel, also die Reihe der Intensitätsgrade, den Anreiz zum Vollzug der Tiefenbewegung enthalten, die

wiederum als Beitrag des Subjekts erst hinzukommt.

In beiden Fällen bildet tatsächlich die Fläche selbst die Einheit, in welcher Körperschein und Raumschein zum Bilde zusammengehen. Und auf die Einheit gerade kommt es der Malerei an, je klarer sie sich des eignen Wesens bewusst wird und des Unterschieds von ihren Schwestern.

Der Gegensatz von Hell und Dunkel zur Unterscheidung, durch Pinsel oder Griffel auf die Fläche gebracht, ist nur Herstellungsmittel. Wir können also bei der Wesensbestimmung der Malerei als Kunst vorerst ganz ohne Farbigkeit auskommen. Wir stehen hierin auf demselben Standpunkt mit Guido Hauck und Heinrich Wölfflin, und im Widerspruch mit allen denen, die malerisch mit farbig verwechseln, oder gar die Nachahmung der natürlichen Farbigkeit als angeborene und ausschliessliche Aufgabe der Malerei betrachten.

DIE METAMORPHOSE DES BILDES

Sehr deutlich macht sich der veränderliche Wert der Fläche fühlbar, wenn wir die Buchmalerei des Mittelalters nach ihren verschiedenen Bestandteilen betrachten. Breitet sich auf der einen Seite vielleicht Initialornamentik mit ihrem Geriemsel und Schreiberschnörkeln aus, auf der andern Seite gegenüber die Erzählung einer Parabel oder die Veranschaulichung eines Psalms in mehreren Streifen, so macht sich bei horizontaler Lage des Buches auf

einem Tisch der Unterschied zwischen dem Raumwert der gleichen Fläche sehr stark bemerkbar. Die Darstellung in drei Parallelstreifen mit wenigen Figuren auf noch so neutralem Hintergrund zwingt uns, sie aufrecht zu denken, wie die Personen auf einer Grundlinie hingestellt erscheinen. Die Übertragung des Bildes aus der gewohnten Anschauungsweise, die für senkrechte Wandflächen sich am besten eignet, fällt gerade dem Laien als seltsame Freiheit auf, während der Gelehrte, der immer mit Büchern hantiert, so grundlegende Tatsachen völlig übersehen lernt. Das Geriemsel mag sich auf horizontaler Fläche ausbreiten, im Buch wie auf der Tischplatte selbst; der Schauplatz für menschliche Figuren muss wenigstens die Hauptbedingungen unsres gewohnten Grundes und Bodens voraussetzen, — ich sage absichtlich nicht — erfüllen. Stellen wir den Codex halb aufrecht auf ein Lesepult, so gleichen sich schon die Widersprüche zwischen beiden bemalten Seiten aus, wie in einer mittleren Proportionale, zwischen Ornamentik dort und Historien hier. Da ergiebt sich für die drei Reihen der letztern Seite sogar ein Vorzug gegen das starre Aufrechtstehen einer gleichen Wandmalerei: das unerbittliche Übereinander der Streifen löst sich, neigt sich zur Verwandlung in ein Hintereinander, wie die Fläche sich schräg zu uns stellt; unsre Phantasie richtet die Figuren vollends auf, wie vorher, und benutzt den verschiedenen Abstand leicht, fast unvermerkt zur Übertragung der örtlichen Erscheinung in zeitliche, zumal wenn die poetische Erzählung noch den

gleichen Verlauf anheimgiebt. Und nehmen wir endlich eine Darstellung mit unbestimmter Örtlichkeit, eine Vision, einen Traum, wo irdischer und himmlischer Schauplatz ineinander fliessen, da wird allzu grosse Bestimmtheit im statischen Verhalten nur Hindernis der Phantasie; ja die Beweglichkeit des Blattes selbst steigert die Illusion und befreit, im leisen Wechsel der Flächenlage zu uns, die Vorstellung vollends vom Gesetz der Schwere und den Schranken der Körperwelt.

Deshalb greift auch die entwickelte Wandmalerei des Mittelalters zu einem wirksamen Gegenmittel gegen die unbewegliche Starrheit des aufrechten Übereinander ihrer Bilderstreifen. Die Anordnung in mehreren Reihen, die Abfolge des fortlaufenden Inhalts, sie fordern beide die Ortsbewegung des Betrachters in vorgeschriebenem Gange und mehrfacher Wiederholung desselben Weges. Da wird die neutrale Haltung des Flächenraumes, den die Figuren als Hauptsache übriglassen, zu einer wesentlichen Erleichterung für die Beweglichkeit der Phantasie. Das gleichartige Himmelsblau oder vollends der glänzende Goldgrund, der nur einen idealen Raum bedeuten kann, entrücken auch die Vorgänge, die wir erschauen, über die Wirklichkeit und ihr gewohntes Durchschnittsmafs hinaus. Jede Andeutung eines bestimmten Schauplatzes, eine Baulichkeit vollends, wenn auch nur von der Aussenseite und flächenhaft wie die Personen, oder gar eine offene Halle, ein umschliessender Innenraum, jede Steigerung der Realität in räumlicher Beziehung fällt

schwer ins Gewicht und hemmt den Flug der Vorstellungen, so wertvoll immer die Kraft der Veranschaulichung für die Stärkung des Glaubens sich geltend macht.

Wo der Gang des Betrachters inne zu halten pflegt oder eine Schwenkung vollziehen muss, da bietet sich Gelegenheit, auch die Wandfläche vor seinen Augen anders zu behandeln. So wird die Schmalseite über dem Eingang hier, in der Apsis da, oder am Schluss der Kreuzarme gern zu einheitlicher Darstellung benutzt. Da breitet sich vor dem Blick des Kommenden eine Erscheinung göttlicher Wesen in ruhiger Gemeinschaft, ortlos und zeitlos hin, oder dem Gehenden drängt Himmel und Erde, ja der Höllenschlund zugleich entgegen, d. h. im „Jüngsten Gericht" gehen Höhenausdehnung und Tiefenvorstellung, erste und dritte Dimension wie selbstverständlich ineinander. Noch immer waltet nur die Fläche, das Nebeneinander in der Breite, als Einheit zwischen Körpern und Räumlichkeit.

So noch Giotto und selbst Orcagna. Und wo wir am Ausgang des Mittelalters, wie etwa in den Wandelbahnen des Camposanto zu Pisa, das Streben nach reicherer Schilderung des Schauplatzes erwachen sehen, da legt sich die Raumentfaltung zunächst in die Breite, wie die Gestaltenreihe selbst. Der Beschauer erlebt im Vorwärtsschreiten am Bilde entlang den Wechsel der Scenen und der Örtlichkeit. Die Längenausdehnung, die gemeinsame zwischen dem Publikum und den Personen der Legende, — sie fungiert für die Vorstellung als Tiefenaxe. Das

ist das Verfahren eines Antonio Veneziano, in den Geschichten des heiligen Rayner, und der letzten Trecentomeister, die dort malten, bis gegen Gherardo Starnina hin.

Mit dem fünfzehnten Jahrhundert stellt sich auch in der Malerei das Bedürfnis ein, die Darstellung des Raumes zu berichtigen, indem man versucht, die dritte Dimension auf der Fläche in vollerem Umfang zu ertäuschen. Und es ist bezeichnend für den ganzen Charakter dieses Vorganges: der eigentliche Urheber des Umschwungs ist ein Architekt, Filippo di Ser Brunellesco selber, und ein zweiter Architekt, Leon Battista Alberti, setzt diese Lehre für die Maler fort. Die Aufgabe, die jener stellt und seine Freunde, wie Masaccio und Uccello zu lösen unterweist, besteht darin, die Einheit von Körper und Raum nicht mehr in der Fläche, sei es in der einen oder der andern ihrer Dimensionen zu suchen, sondern, wie in der Aussenwelt selbst für das Auge des Erdenbewohners und seine Ortsbewegung zugleich sie sich vollzieht, in der Tiefenaxe. Da die Bildfläche diese dritte Dimension selber nicht bietet, muss sie erobert werden durch künstliche Mittel: das ist die Forderung der Perspektive, die Brunelleschi den Zeitgenossen vorkonstruiert, Leon Battista Alberti weiter ausgebildet hat.

Damit wird die Einheit auf einen andern Faktor der Wirklichkeit übertragen, auf den Raum, der im Bilde zur Erscheinung kommt. Das ist, so sehr die Linearperspektive und die bloss zeichnerische Bewältigung des Problems vorläufig überwiegen mag,

gewiss ein Fortschritt auch im malerischen Sinne. Nun erscheint dem Auge des Malers auch die menschliche Gestalt vor allen Dingen als Körper im Raume, gleich den andern Gegenständen um sie her, gleich dem Baume oder dem Felsblock, gleich der Säule droben auf dem Bau oder dem Schiffe drunten auf dem Wasser, gleich dem Lesepult im Zimmer oder dem Hüker in der Werkstatt. Der Raum, der sie alle umschliesst, nimmt sie auf in seinen gesetzmäfsigen Zusammenhang. Der Fussboden, mit seinem perspektivisch verjüngten Netz von mehrfarbigen Platten, die Balkendecke mit ihrer entsprechenden Verkürzung, die Seitenwände, die nach der Mitte zu zusammenfliehen, und die Schlusswand, die den Schauplatz von der weiteren Aussenwelt abtrennt, umstricken alle Dinge darinnen mit sichtbaren Fäden der regelrechten Konstruktion. Der Raum einigt sich mit den Gegenständen darin nur um den Preis, dass sie aufgehen in ihm, abhängig bleiben von ihm nach allen Seiten, bis zu jenen Gränzflächen, die unten und oben, hüben und drüben und in der Mitte hinten die Blicke des Beschauers auffangen. Es ist eine Einheit nach dem Herzen des Baumeisters. Fast möchte man sagen, es sei im Grunde nur eine Übertragung des gotischen Systems auf die Malfläche, mit all seiner Folgerichtigkeit bis ins Kleinste hinein. Was Andrea Orcagna in seinen Reliefs am Tabernakel in Orsanmichele nach Puppenstubenart für die Figuren durchführt, das wird auf die Ausdehnung und Umwandung der Schaubühne selber angewandt, im Flächenbilde wiedergegeben. Der sogenannte

„Realismus“ der Quattrocentomaler beruht also auf einer Unterlage systematisch ausgebildeter Tektonik nach gotischer Schultradition.

Aber, wo immer der Innenraum sich öffnet oder der Architekturprospekt einen Seitenblick ins Freie gestattet, wo der blaue Himmel und die Landschaft draussen hereinschauen, da lockert sich der Bann des Rahmens, der die strenge Gesetzmäfsigkeit des Mikrokosmos drinnen umschliesst, — da klingt es wie ein Mahnruf aus der Weite der Welt herein, dringt es wie ein Atemzug in die Enge, und wir merken die Befangenheit. Diese „Realisten“ der Frührenaissance machen indess völlig Ernst mit ihren perspektivischen Gesetzen, wie bei den Menschengestalten, gemalten und gemeisselten, so auch bei der Natur, die ihr Auge umspannt und durchdringt. Man versucht auch unter freiem Himmel den ländlichen Gründen mit Zirkel und Richtscheit zu Leibe zu gehen, auch hier die Einheit des Raumes um eine Tiefenaxe, um einen Centralpunkt, in der Mitte gar, durchzuführen. Und wo die Mauern, die Häuser der Stadt, die tektonischen Hilfsmittel des Perspektivikers keinen Anhalt mehr gewähren, da müssen die Felsblöcke noch lange hin als Handhabe dienen, ja die Berge selbst herhalten, sei es auch in menschlicher Verkleinerung und berechneter Zerstückelung, die den mächtigen Eindruck der Natur vollends aufheben. Jacopo Bellini und Andrea Mantegna mit ihrer paduanischen Gelehrsamkeit, dann die Erben altumbrischen Raumsinnes Piero de' Franceschi und Pietro Perugino bezeichnen mit ihren bekann-

ten Namen eine Reihe fortschreitender Entwickelung, die weit über Florenz hinausreicht. Fügen wir noch den einen, Melozzo da Forli, hinzu, so ist auch die Eroberung des Himmels eröffnet, der im Aufstieg durch den Innenbau nach den Erfahrungen des irdischen Raumes bemeistert wird.

Drei wenigstens von diesen, Perugino, Melozzo und Piero de' Franceschi als ihr Lehrer, besitzen allesamt schon Mittel zur Erlösung, gleichwie der malerische Genius eines Masaccio am Anfang und eines Giovanni Bellini am Ende des Jahrhunderts. Sie kennen das Medium des Lichtes und der Luft, — eine andere Einheit ausser der linearen Konstruktion, ein anderes Gesetz der Natur als die starre Ausdehnung der Körper und des Raumes allein. Während diese letzteren beide ihren Zusammenhang im Dasein dem Menschenkinde nur auf dem Erdboden selber bewähren, auf dem alltäglichen Grunde seiner eignen Existenz, gehören Luft und Licht schon fühlbar genug einem weiteren Zusammenhang an. Sie kommen beide aus der Höhe, aus der Weite des Alls, und werden uns so zu Boten des Unabsehbaren, rufen Ahnungen in uns wach, die das wolbekannte Spinnennetz der eignen Wirksamkeit durchbeben und dann und wann zu zerreissen drohen. Sie machen dem menschlichen Auge schon den Wechsel von Tag und Nacht, die Unterschiede des Wetters, der Tages- und Jahreszeiten erkennbar, und damit die Abhängigkeit des Einzelwesens und seines engen Schauplatzes auf Erden von dem grösseren Ganzen, das sich als weiterer Gesichtskreis herumlegt. Noch

ehe der rechnende Verstand der Wiederkehr dieser Erfahrungen beizukommen trachtet oder gar imstande ist, sie zu deuten, bemächtigt sich das dunkle Gefühl der Grundtatsachen des ererbten Lebens. Und im Bilde sehen wir die Einwirkung der ausserhalb bestehenden Verhältnisse mitgegeben. In, mit und unter dem umgebenden Raum empfangen wir die Bedingungen des Daseins für den dargestellten Gegenstand, die Beziehungen, in die er sich zur Aussenwelt gesetzt, ja seine Vergangenheit und Zukunft mitten in der Gegenwart, das heisst auch eine Ahnung der Unendlichkeit.

Wie ein heiliges Mysterium erschliesst sich dieser Zusammenhang mit der weiten Natur durch Licht und Luft den Künstlern, die wir soeben genannt; aber es währt noch lange, bis es als Kern einer neuen Aufgabe, als eigenste Anwartschaft der Malerei erfasst wird. Denn der tiefste Sinn dieser neuen Offenbarung steht im Widerspruch zur ganzen Schultradition des Quattrocento, vielleicht zum wesentlichsten Zug des italienischen Kunstgeistes überhaupt.

Gleichzeitig mit Vittore Pisanello hier und Masaccio dort war fern im Norden die niederländische Kunst diesem Ziele schon näher gekommen. Auch sie entringt sich unmittelbar dem gotischen Kunstsystem. Auch sie huldigt eine Weile dem plastischen Ideal, als wäre sie, auf dem Boden des steinernen und des hölzernen Bildwerks der Kathedralen selbst erwachsen, ursprünglich nichts andres als Bemalung, und handhabte im klaren Gegensatz hier den

monochromen Anstrich mit Steinfarbe oder Gold, dort im vollen Wetteifer mit Buntheit und Schimmer des Festprunkes die natürlichen Farben des Menschen und der Dinge sonst, bis hinein in die kleinsten Einzelheiten, die das Auge nur bei liebevollem Verkehr in nächster Nähe zu entdecken vermag. Wie seltsam stehen am Genter Altarwerk die Einzelfiguren in plastischer Durchführung gemalt oder die Reliefbilder mit ihrer wirklichkeitstreuen Färbung den völlig anders gearteten Bestandteilen gegenüber. Hier die steinfarbenen Heiligen und die lebensvollsten Bildnisse nebeneinander, dort droben an der Innenseite die nackten Gestalten des gefallenen Menschenpaares, wie arme Sünder an der Schwelle des Heiligtums, wie fern und entfremdet dem einstigen Urbild, das in der Mitte tront: Gottvater selbst, der statuarisch losgelöst aus aller Bedingtheit doch im eignen Willen den Zusammenhang des Ganzen beherrscht, mit den nächsten Ausstralungen zur Seite, die an ihrer vornehmen Stelle doch abhängig und bedingt erscheinen, wie seine Werkzeuge, dem Herold und der Gebärerin des Sohnes. Zwischen den äussersten Gegensätzen göttlicher Vollkommenheit und irdischen Mangels die singenden und musizierenden Vermittler, wenige Gestalten, aber völlig wirkliche, wie auf dem Orgelchor der Kirche beim Hochamt oder am Altar selbst, in voller Farbenpracht und eifrigem Bemühen, leibhaftige Knaben und Mägdlein von Gent, aber auch ganz reliefmäfsig angeordnet, wie bei Luca della Robbia im weissen Marmorschmuck der Domtribüne zu Florenz. — Dagegen „die Anbetung des

Lammes“ drunten und der Zug der frommen Scharen von den Seiten her nach dem Mittelpunkt der Welt, und ebenso an der Aussenseite droben der Gruss des Engels in Mariens Wohngemach, mit dem Ausblick auf die Strassen und Häuser der Stadt, aus dem traulichen sauberen Heim in die lachende Weite! — Wie fortschreitend anders diese Breitbilder, wenn wir vom Einblick in den Söller des flandrischen Hauses zu den gerechten Richtern und heiligen Streitern, zu den Einsiedlern und Pilgern, die wieder reliefmässig vermitteln, und zu dem Bild der Offenbarung des höchsten Heils, dem fernen Ziel der Sehnsucht weiterdringen. Da liegt die allmähliche Entdeckung des Malerischen in deutlicher Folge vor uns ausgebreitet, und bezeichnend genug für die germanische Renaissance, die Wiedergeburt des Menschen von Innen her. Das innigste Geheimnis der Seelen erscheint als Fernbild, die menschlichen Gestalten dort nur in kleinem Mafsstab noch und zu Scharen gesellt, so dass der Einzelne verschwindet, aufgeht im Zusammenhang des Ganzen, beseligt, im göttlichen Symbol die Gemeinschaft mit dem Unendlichen zu spüren.

Das ist auch der letzte Sinn der Wirklichkeitswunder eines Jan van Eyck mit ihrer Hingebung an den mannichfaltigen Schein der Dinge, der in Sonnenlicht und Spiegelglanz zahllose Fäden des Zusammenhangs hinüber und herüber spinnt, und auch den Menschen nur in seinem selbstgeschaffenen Heim, mit allem liebgewordenen Hausrat zugleich, zu fassen lehrt. Von unsrer sichtbaren Innenwelt

aus dringt das Auge dieses Malers sogleich in die Weite; er öffnet irgendwo den Ausblick in die Landschaft, nimmt ein Stadtbild aus der Höhe, ein Flusstal in der Tiefe hinzu, auch diese freilich in minutiöser Schärfe und bestimmtester Kleinarbeit, wie im Hohlspiegel aufgefangen, mehr Licht als Luft beherbergend, — und fast immer ohne die natürliche Brücke zwischen Nah und Fern, zwischen Ort und Zeit, als wären es Erinnerungsbilder aus dem Vorrat der eignen Phantasie, Einfälle nebenher, die sonst am Rande eines Blattes sich ablagern oder im Rankenwerk einer spielenden Ornamentik als duftende Blütenkelche hervorbrechen.

Es würde zu weit in historische Einzelheiten hineinführen, wollten wir die wichtige Rolle kennzeichnen, die Hugo van der Goes im Vollzuge dieser Entwickelung übernommen, oder die Abweichung dartun, die Hans Memling als Deutscher mitten im flandrischen Wesen erkennen lässt. Mit dem Eindringen des italienischen Geschmacks am Anfang des sechzehnten Jahrhunderts neigt sich die Wagschale wieder auf die Seite des Plastischen, und die Befriedigung des Körpergefühls, das den romanischen Führern der Renaissance über alles geht, gewinnt auch in den Niederlanden die Oberhand. Damit wird, für ein Jahrhundert lang, jenen Offenbarungen des tiefen Gemüts, jener Innigkeit des Malerischen die Förderung entzogen.

Sind die Vorbilder, die hier Nachahmung finden, zunächst auch lombardischen und venezianischen Ursprungs, so lässt die Bekanntschaft mit Rafael und

Michelangelo doch nicht lange auf sich warten. Und mit diesem Beispiel etruskischer und umbrischer Begabung ist auch für Oberitalien das Hindernis bezeichnet, das der Entdeckung des Malerischen im höchsten Sinne entgegentritt. Es ist der plastische Drang Michelangelos noch mehr als der architektonische Aufbau des Urbinaten, der bei Giorgione selbst und Tizian die Ahnungen germanischen Gemütslebens verscheucht und die Auffassung des weiten Naturzusammenhangs in Helldunkel und Farbenschimmer wieder zurückdrängt.

In jenem Wettstreit zwischen Lionardo und Michelangelo, der nur in grossen Kartons für breit sich hinziehende Wandgemälde zum Ausdruck kam, ward doch die Verherrlichung der nackten Menschengestalt entschieden. Wie Michelangelo hier, am Ufer des Arno entlang, die Reihen badender Soldaten entfaltet, so wirkt dies Vorbild, das alle Strebsamen gefangen nimmt, im Sinne des plastischen Reliefstils weiter. Vergeblich versucht er selbst an der Decke der Sixtina die Sintflut in malerische Anschauung überzuführen, oder im Wolkenschieber Jehovah der Forderung des unten stehenden Betrachters gerecht zu werden. Von der „Erschaffung Adams“ bis zur „Schande Noahs“ wird ihm alles zum klaren Relief, wo ausser den Gestalten selbst nur der Boden unter ihren Füssen Bedeutung hat, und Freifiguren, wie er sie fürs Grabmal Julius' II. gedacht, setzt er darunter auf die Nischentrone, durch und durch plastisch gemeint, obwol er den Pinsel führt. Und ein Überschwall bildnerischer Mo-

tive wuchert überall hervor, des Guten auf einmal viel zu viel.

Im Gegensatz zu diesem unwiderstehlichen Sieger wagt man bei Rafael, der in Florenz schon in seine Schule gegangen, vom Auftreten eines „malerischen" Stiles zu reden. Mit Recht, wenn man das Wesen des Malerischen richtig fassen will, und doch nur in relativer Bedeutung, soweit bei Rafael selbst, im Entwickelungsgang des einzelnen Meisters, die Lehre Lionardos sich geltend macht, und die Berührung mit dem Lombarden Sodoma und Sebastiano, dem Venezianer, eine Zeitlang die Mächte des Helldunkels, des Lichtes und der Farbe, zu gewinnen lockt. Auch Rafaels malerischer Stil bleibt, wie man gestehen muss, der plastischen Natur des Zeitgeschmackes treu, — „hält sich im wesentlichen an bewegte Gestalten". Und das „Malerische" in seinen Fresken der Stanza dell' Eliodoro, wie in andern Werken jener Zeit, denen man den selben Vorzug zugesteht, liegt nicht sowol in der lebhafteren und freieren „Bewegung" der Körper im Raum oder gar im „Ausdruck einer dramatisch gesteigerten Handlung", als vielmehr in dem einheitlichen Zusammenhang, in den die Körper mit ihrer räumlichen Umgebung gebracht sind. Nun erst werden die Früchte gezeitigt, die Lionardos Reiterschlacht von Anghiari und Michelangelos Überraschung der Badenden angesetzt hatten. Die Gegenstände der Camera della Segnatura und das Beste in Rafaels umbrischer Raumkunst schlossen die malerische Vereinigung aus, weil die architektonische herrschen sollte. Nur

im freieren Parnass und im Vordergrunde der Schule von Athen war Gelegenheit zu jener. Und da liegen auch die Anfänge des malerischen Stils, selbst in der Gruppe der sehnsuchtbegeisterten Jünglinge, die sich zum Altar drängt, in der Disputa kenntlich genug zu tage. Ja, — das plastische Wesen einmal zugegeben —, wie herrlich füllen die drei Frauengestalten im Bogenfeld, die Begleiterinnen der Justitia, den zugemessenen Raum mit ihren Körpern und den ausgreifenden Gliedmafsen nach allen Seiten!

Aber das eben ist auch die Kunst der grossen Florentiner. Michelangelo, der Bildhauer, stellt am Anfang des sechzehnten Jahrhunderts der Lehre Brunelleschis des Architekten, die das Quattrocento beherrscht hatte, einen neuen Grundsatz gegenüber, und zwar überträgt er ihn, bewusst oder unbewusst, wie alle Zeitgenossen, die ihm nacheifern, aus der Reliefkunst auf die Malerei. Die Einheit beider Faktoren der Wirklichkeit, die diese Schwesterkünste uns vorführen, wird nicht mehr im Sinne jenes Baumeisters im Raum gesucht und in seiner strengen perspektivischen Konstruktion, sondern im Körper. Die menschliche Gestalt wird Träger der Einheit für die zusammenfassende Anschauung, sie allein schafft durch die klare Bestimmtheit ihres Volumens und die absehbare Erstreckung ihrer Gliedmafsen die Raumwerte, deren die Vorstellung bedarf.

Es ist lehrreich, die Verbindung beider Mächte, der Raumkunst im Sinne Brunelleschis und Masaccios, die Piero de' Franceschi, Perugino und Melozzo weitergebildet, und der Körper-

bildnerin im Sinne Michelangelos, bei Rafael zu verfolgen.

Die „Vertreibung des Heliodor“ zeigt ebenda, wie sehr Rafael die Macht des leeren Raumes mitten im Fortlauf des Geschehens kennt und einsetzt, während die „Umkehr Attilas“ die vollendete Herrschaft über Ruhe wie Bewegung nicht minder offenbart, wie über koloristische Gegensätze, über plastische Bestimmtheit und malerische Auflösung des Körperlichen zugleich. Die wenigen Vertreter der Kirche sind schlicht und hell herausgehoben, still und friedlich in ihrem Auftreten, allein und verlassen, scheint es, wehrlos in ihrer Milde. Aber sie haben einen Rückhalt, der mächtig über ihren Häuptern hervorblitzt. An der Erscheinung der Apostelfürsten droben bricht sich der Ansturm der Barbaren über die Campagna. Wunderbar ist der Zusammenstofs mit dem überirdischen Widerstand im König, das Zurückstauen des unaufhaltsam daherbrausenden Stromes gegeben, der mit Rauch und Feuer seinen Weg bezeichnet, als wälzten sich endlose Scharen solcher Reiter aus der Ferne her. Diesem schäumenden Gestaltengewoge in flackriger Beleuchtung unter Wolkenschatten liegt als Gegensatz die ewige Stadt gegenüber, mit ihrem Zinnenkranz, ihren Türmen und Kuppeln, wie stralend unter der Abendsonne. Das Bild des siegreich Bestehenden ist als architektonischer Eindruck vollwichtig hinter dem Papst mit den Seinen eingefügt, und doch, in dieser Beleuchtung ein malerischer Faktor im Ganzen, wie der Heerwurm im Dunkel gegenüber.

Die selbe Meisterschaft, wie in diesem Vorbild echter Historienmalerei, bewährt Rafael in dem Teppichkarton mit dem Fischzug dadurch, wie er einen Vorgang zwischen Personen in eine zugehörige Umgebung, wie in ein eignes Element zu betten weiss. Einer Welle gleich hebt sich die körperliche Bewegung vom widerhaltenden Bootsmann durch die beiden nackten Jünglinge zu Andreas empor, um hier, im Ausdruck innerer Bewegung zusammengefasst, sich zu überstürzen und im hingesunkenen Petrus zu Füssen des Herrn zu zerschäumen. Die Gebärde des ruhigen Meisters allein weist diesem stürmischen Andrang sein Ziel. Unten aber gleiten die Barken friedlich über die Spiegelfläche des Wassers, und das Ganze schwimmt in der klaren Flut, unter dem blauen Himmel, mit dem seitwärts entschwindenden Uferrand, — wie ein echtes Fischermärchen, dessen wundersame Bedeutung ahnungsvoll aus der Tiefe blickt. — Also auch hier Ruhe und Bewegung, äusserer Drang und innere Klarheit, gleich wertvolle Instanzen des künstlerischen Schaffens. Ist es noch nötig, an den Triumph der Liebe in Galatea zu erinnern und an die wogende Wolkenregion, in der die Sixtina, so selig entrückt über alle Rechnung nach Raum und Zeit, vor uns aufgeht? — Wichtiger scheint hier der Hinweis auf den Sieg des Reliefzuges in den Teppichkartons, soweit dieser dem ursprünglichen Bestimmungsort entspricht, und des vollen plastischen Dranges im Burgbrand, wie in der Psychefabel, von der Schlacht des Konstantin gar nicht zu reden. Wieder ist es lehrreich,

das Gegengewicht des Räumlichen zu beachten: in jenem „Genrebild mit der Familie des Äneas“ die Architektur, der Schauplatz selber; in der antiken Liebesgeschichte unter dem Laubendach der Farnesina das ideale Hinausheben über örtliche und zeitliche Bedingungen. Sehen wir einmal ab vom Velarium dieser Loggia, wo die Götterversammlungen ohne Untensicht wolweislich wie ausgespannte Teppiche gemalt sind, so erscheint die ganze gesunde, ja üppige Leiblichkeit nach dem Sinn der Hochrenaissance mit hinaufgenommen in die selige Freiheit, vollgültige Körper, doch ohne Erdenschwere, im Reich der Lüfte wohnend und doch nah genug, nicht entfremdet, sondern lebenatmend wie in ewiger Jugend, — ein Triumph der echten Malerei, die ihre eigensten Vorrechte kennt, also weit hinaus ist über die Willkür Michelangelos.

Und bei alledem ist von Farbe noch nicht gesprochen worden, während die Messe von Bolsena und die Befreiung Petri in der Stanza dell' Eliodoro, die Madonna di Fuligno und andre Werke der nämlichen Periode von jeher wegen dieses neuen Vorzuges bewundert werden. Im Grunde aber bleiben die Gemälde Rafaels mit wenigen Ausnahmen, wie etwa die Sixtina in Dresden, gleich denen eines Fra Bartolommeo und Andrea del Sarto selbst noch sozusagen kolorierte Clairobscurs: Körper und Raum sind da, aufgebaut und durchmodelliert, ehe die natürlichen Farben der Dinge oder willkürliche Töne hinzutreten. Also kann auch die farbige Natur der Dinge nicht das Medium sein, in dem die Einheit

malerischer Erscheinungen ihm aufgieng. Das Denken in voller Farbenwirklichkeit scheint der Gewohnheit umbrisch-florentinischer Schulung zu widerstreben; selbst Pietro Perugino, der seinen schönen Tinten so weit schon mitzuwirken gestattet, kam über Ahnungen in glücklicher Stunde wol nicht hinaus. Und was sollen wir denken von Sebastiano del Piombo, dem Venezianer, den man in Rom so gern als Vermittler des heimischen Kolorits vermutet, — verfällt er nicht selbst nur allzu schnell dem zeichnerischen Bann Michelangelos? Wie sollte er in der Farbe mehr gesehen haben, als ein willkommenes Mittel, die körperlichen Bestandteile der Komposition mit ihrer räumlichen Umgebung zu verschmelzen?

Der entscheidende Schritt besteht erst darin, dass die Einheit von Körper und Raum, die der Maler zu geben trachtet, nicht mehr in der plastischen Durchbildung der Gestalten, sondern in ihrer farbigen Erscheinung selber gesucht wird. Die Vorgeschichte dieser Wendung ist vielleicht ebenso lang, wie die andre Reihe, die wir bisher verfolgt haben.

Als Heimat der Farbe in diesem Sinne gilt Venedig. Und doch lässt ein Meister so hoher Art, wie Giovanni Bellini, in manchem seiner Werke noch das stoffliche Verhältnis zu diesem Mittel zweifellos erkennen. Auch er streicht zunächst die plastisch gezeichneten Körper in seinen Bildern nur an, wie

man Holzskulpturen bemalte, und scheint, gleich Hubert van Eyck, von der Vorliebe für einen schönen Farbstoff auszugehen. Die Freude an Saft und Kraft der Tinte führt zur Steigerung in metallischem Glanz, den die Gewänder oft annehmen müssen, ohne dass ihre Textur und ihr Stoff dem entspräche. Erst allmählich wird das Gefühl für den innern Zusammenhang der Körper und ihrer farbigen Äusserung lebendig. Nun erst kann die Natur der Farbe, hier widerstralend und ablehnend, dort aufsaugend und ausschliessend, zur Charakteristik der Dinge beitragen. Nun erst spinnt sich in mannichfaltigen Offenbarungen des innern Wesens ein Reichtum äusserlicher Beziehungen an, die zwischen den plastisch abgegränzten Formen vermitteln und in die örtliche Umgebung sich ausbreiten. Das ruhige Nebeneinander wird zum Stilleben, das die toten Körper ebenso wie die lebenden umwebt, und unbekümmert um geistigen Inhalt, der sonst noch hinter der Hülle stecken mag, überzeugend zu Sinnen dringt, — als wahrnehmbarer Ausfluss der Dinge uns berührt, als starker Bestandteil ihrer Wirklichkeit uns entgegenquillt. Die Farbe weckt unmittelbar den Glauben an die Realität und wird so zur mächtigsten Bundesgenossin der Kunst, die das Abbild der Körper auf die Fläche wirft, indem sie ihnen das eigenste ihrer Körperlichkeit, die dritte Dimension, entziehen muss.

Deshalb liebt das wirklichkeitsdurstige Quattrocento die Buntheit der Dinge. Aber auch in Venedig geht die Entwicklung der Malerei damals den Weg, den wir in Toskana aufgezeigt haben. Die perspek-

tivische Konstruktion des Raumes und aller Körper darin, die Tektonik des Bildes beschäftigt alle Kräfte. Und die Welt der Farbe muss sich gefallen lassen, dass man auch sie zunächst in den Bann des engen Rahmens einpfercht, wie die alte Farbenpracht der Mosaiken. Im festgefügten Raum des Bildes erst erscheint ein neuer Faktor der Wirklichkeit: die Beleuchtung.

Im Sinne des räumlichen Realismus der Perspektive richtet sich die Beleuchtung darin nach dem Standort des Bildes, nach der Lichtzufuhr des wirklichen Raumes, dem die Bildfläche angehört, sei es auf dem Altar einer Kapelle oder an der Wand eines Zimmers. Man sucht die Täuschung durchzuführen, als empfiengen die Gegenstände im Innern des Rahmens ihr Licht aus der selben Quelle wie der umgebende Raum ausserhalb dieser Bildgränze, wie der Aufenthalt des Beschauers selbst. So freilich wird die Beleuchtung zu einer starken Potenz der Wirklichkeit. Sie zeigt uns Körper und Raum im Bilde unter der Einwirkung eines gemeinsamen Gesetzes, lässt sie teilnehmen an den durchgehenden Erscheinungen des grösseren Ganzen, dessen sinnfällige Existenz sich von allen Seiten geltend macht. Indem der Strom des Lichtes von aussen hereinflutet und in gleicher Richtung den ganzen Ausschnitt durchdringt, der im Rahmen sich öffnet, stellt diese örtlich bedingte Beleuchtung eine Einheit zwischen Körpern und Räumlichkeit her, die den zwingenden Eindruck perspektivischer Konstruktion noch erhöht. So malen alle Meister der Raumkunst,

von Masaccio bis Piero de' Franceschi und Melozzo da Forli, so auch Giovanni Bellini mit dem neuen Zuwachs reiner Ölfarbentechnik dazu.

Während aber dort erst Michelangelo durch Verlegung der Einheit in die plastisch gestalteten Körper den Bann der perspektivischen Raumkonstruktion durchbricht und damit auch die Beleuchtung von den Schranken örtlicher Abhängigkeit befreit, so löst sich auch in Oberitalien der Zwang des Rahmens erst mit dem Anbruch der Hochrenaissance. Wie in den Niederlanden ist die landschaftliche Ferne, die Ausdehnung des Blickes in die Tiefe hier die Quelle des Heils. Die Weite der Überschau, zunächst durch ein Fenster, eine Tür, genug einen neuen Rahmen im Bilde selbst eröffnet, bringt den Widerspruch zum Gefühl, dass die örtliche Bedingtheit in der Beleuchtung des Vordergrundes doch auch eine zeitliche ist; dass sie, im Bilde bleibend, sich mit dem Wechsel der Tageshelle im wirklichen Raum nicht verträgt. Die starre Folgerichtigkeit der Schattenkonstruktion in einer Richtung wird gemildert durch zerstreute Reflexe. Die schimmernde Spiegelfläche des Meeres wirkt erlösend herein. Und der feuchte Duft der Lagune taucht empor über die Marmorschwelle des Heiligtums und umzieht die festen Formen wie die starken Farben aller Körper mit seinem goldigen Hauch, erweichend und vermittelnd zugleich. Das ist das letzte Erbteil, das der greise Gianbellin den Jüngern hinterlässt; Giorgione und Tizian verdanken ihm diesen Zauber. Eine Zeitlang scheint es, als sei die Ent-

deckung des Malerischen vollzogen, aber doch nur eine Weile: Giorgione stirbt früh, und Tizian huldigt bald der Verherrlichung der Menschengestalt, wie neben ihm Palma vecchio und Sebastiano del Piombo sie ergriffen. Der plastische Drang der Kunst Italiens reisst alle Ahnungen dieses Mysteriums mit sich fort, und die Vergötterung des Selbstgefühls bleibt ihr das höchste Ziel.

Alle Beobachtung des Lichtes und der Farben scheint wieder vom Körper auszugehen und immer nur auf die Erscheinung des Dinges im Raum zurückzuführen. Der Zusammenhang mit der Weite der Welt bleibt ausser Betracht, sowie sie den Menschen selber überwältigend in sich aufzunehmen droht. Aber die Farbe, die lichtdurchtränkte, geht den Venezianern nicht verloren, und sie wenigstens wird das Einheit schaffende Medium, das die Härten der Körper auflöst und den Raum erfüllt. Statt der Stoffe dieser Welt wird ihr Farbenschein erfasst, und mit seiner Hilfe gar die Wolkenregion des Himmels erobert. Hier in greifbarer Nähe, als unmittelbare Äusserung der Materie selbst, dort aus der Höhe stralend, als eindringlichste Bewährung der Gegenwart, — hier über Marmorfliesen gebreitet oder ins Wasser gleitend, dort in den Lüften verflatternd oder im Lichtglanz verschwimmend, verbindet die Farbe die Wirklichkeit mit unsern Träumen, das lebende Geschlecht mit seinen Ahnen, seinen Göttern, seinen Idealen. In ihren farbenreichen Bildern steht noch heute die ganze längst versunkene Glanzzeit Venedigs vor unsern Augen, solange die Überreste bemalter Lein-

wand dauern. Und worin besteht die Wunderkraft dieser Ölfarben anders, als im Vollzug der innigen Verbindung zwischen den beiden Bestandteilen unsrer sinnlichen Anschauung, die wir Wirklichkeit nennen, jener Einheit zwischen Körper und Raum, in der sich beide restlos für unser Auge aufzulösen scheinen? Es ist, als schöpften diese Maler mit ihren Farben aus dem Urgrund aller Erscheinung und hätten mit ihnen auch die Machtvollkommenheit, uns vollgültige Wirklichkeit erleben zu lassen, so dass wir Wahrheit und Dichtung gar nicht zu scheiden begehren. Hier gilt, wenn irgendwo, was Max Klinger von der Malerei mit vollen Farben gesagt hat: „sie erscheint uns als der vollendetste Ausdruck unserer Freude an der Welt. Sie ist die Verherrlichung, der Triumph der Welt.“ Bei Paolo Veronese schon ist kein Zweifel mehr, dass nur die Menschenwelt gemeint ist, und Selbstvergötterung ist ihr innerstes Wesen, gleichwie der festlichen Baukunst Palladios, der antiken Göttertempeln ihre Giebelstirn und ihre Säulenreihe entlehnt, um die Paläste und Landhäuser dieser Vornehmen zu schmücken, die den Olympischen gleich durch das Dasein wandeln.

Die letzte und höchste Entwickelung der italienischen Malerei bezeichnet „in rein malerischer Beziehung“, wie man gesagt hat, Correggio. Von dem Augenblick an, wo er alle seine Mittel beisammen hat, malt er seine Werke nur noch wie im Wonnerausch der Liebe. Ihr allein scheint er all die Gaben zu danken, die sich unerwartet auftun, wir wissen nicht von wannen sonst. Aber er lebt

sich auch aus vor unsern Augen, wenn wir der Reihe folgen. Selbst ein Martertod wird zur Liebesverzückung und der Eingang in die Seligkeit zum Jauchzen der Lust; aber am Ende verblüht selbst der Götterleib, und die reizende Form löst sich auf in Üppigkeit und Erschlaffung. Sein Element ist nicht die leibhaftige Farbe wie in Venedig, sondern das Helldunkel, die Bewegung von Licht und Schatten; von ihr geht er aus, und deren Wollaut steht ihm höher als die stoffliche Wirkung der Tinten. Aber als Gegenstand behandelt auch seine Malerei nur den Menschen; Gestaltenbewegung für das menschliche Körpergefühl ist ihm die Hauptsache wie aller italienischen Kunst jener Zeit, und die umgebende Natur wächst nur so weit in seine Bilder hinein, wie die zitternde Anempfindung sinnlicher Liebe zwischen Menschenkindern sie durchdringt. Wie die Reize des Nackten im Zwielicht sein Auge entzücken und sein Herz betören, hat er die Körperbewegung nach allen Seiten zu einer Biegsamkeit und Schmiegsamkeit gesteigert, so dass seine Menschengruppen allein schon die Bildfläche füllen und das Raumvolumen schaffen, das sie bedürfen. So neigen sich und strecken sich auch seine Bäume, so fluten seine Gewänder und Gewässer, so schweben und dehnen sich seine Wolken und seine Götter, wie seine Tiere. Die Wolken nehmen den Körpern einen Teil der Schwere und ballen sich dichter, als Massen jenes duftigen Helldunkels von feinstem Grau in Grau; und die Körper aller Naturreiche nehmen etwas an von der Luftnatur dieses Gewölks; sie wogen durch-

einander und zerfliessen im Licht, wie Nebelgestalten. Alles atmet und fühlt wie die Menschenbrust, teilt die zartesten Schwingungen unseres Nervenlebens, vibriert in Daseinswonne und vergeht vor Inbrunst im All, wie die Seele des Malers in Liebeswahn.

Ohne Frage, wir sind an der Schwelle rein malerischen Empfindens und, in der Wiedergabe der plastisch gedachten Gestalt, bei der Auflösung der Körperform. Die Verherrlichung ihres Sinnenlebens selbst führt dazu hin. Es ist merkwürdig, dieser geniale Maler ist eine durch und durch weibliche Natur. Nur auf dem Höhepunkt seiner Kraft, in dem Kuppelgemälde von S. Giovanni, malt er auch Männer von charaktervollem Körperbau; selbst der langbärtige Hieronymus, so ungeschlacht er ist, erscheint unmännlich schon auf dem Madonnenbild von 1528. All seine Metamorphosen der Liebe sind weiblich empfunden. Darin liegt die Erklärung für das Auftreten dieser malerischen Gesinnung, wie für den Ruhm des Meisters zur Zeit des Rokoko.

Der Mann aber, der Correggio gegenübersteht und den Sieg dieser weiblichen Hingebung verhindert hat, so sehr auch Zeitgenossen wie Vasari danach schmachten, ist wieder Michelangelo, diesmal der Maler des „Jüngsten Gerichts", der Vater des Barock. Sein grosses Fresko an der Altarwand der Sixtinischen Kapelle entscheidet noch einmal für den römischen Stil. Es ist ein gewaltiges Hochbild, dessen Reliefkomposition die Tiefe nirgends weiter entwickelt als die Gestalten selbst, so ausschliesslich also, wie die Nacktheit der Körper auch das plastische

Princip zur Geltung bringt. Als ob das Weltall von der Höhe des Firmaments bis in die Tiefen der Hölle sich gespalten hätte, und alle Regionen dazwischen in diese Kluft sich leerten, so geraten hier Gestaltengehänge, auf- und absteigend, in langsamen, aber unaufhaltsamen Zug, als wollte in furchtbaren Wehen die ewige Scheidung von Unten und Oben sich vollziehen. Die posaunenden Engel unten, die alle Toten herbeirufen, und der Gottessohn oben, von dessen Machtgebärde die Bewegung ausgeht, springen in der Mitte hervor als stralende Punkte an den Enden einer unsichtbaren Kraftlinie, die sie beide senkrecht verbindet. Das ist die Dominante des Ganzen. Von ihr ist Alles abhängig, bis zu den letzten Gestalten, die von unwiderstehlicher Gewalt gezogen vorwärts nach dieser Gravitationsaxe drängen, wo der Wille des Allbewegers auch ihr Schicksal entscheidet.

Niemand wird den Mut haben, hier von „malerischem Stil" zu reden. Wenn Bewegung allein, Gestaltenbewegung oder Massenbewegung, malerisch wäre, so müsste es hier sein. Weder Pinsel noch Farbe hindern aber diese Schöpfung des gewaltigen Körperbildners, sich als rückhaltlose Offenbarung plastischer Phantasie zu behaupten. „Schönheit ist Harmonie", bekannte die Renaissance. Und an der Decke der Sixtina weiss auch Michelangelo die vielgliedrigen Reihen im freien Spiel der Gegensätze auszugleichen und zu harmonischer Gesamtwirkung zu verbinden. „Schönheit ist Kraft", bekennt der neue Stil, in dem er, ein Menschenalter hernach, die

Altarwand derselben Kapelle malt. Und die Einheit der Energie, die er zu entfalten und zusammenzuhalten weiss, ergreift die Seele ebenso wie der Kuppelraum von St. Peter: die Starken jauchzen mit ihm, wie mit dem Gewittersturm, nur die Schwachen seufzen, erdrückt von dem Übergewaltigen.

Der Erbe dieses Stiles ist Niemand anders als Rubens, — aber er hat ihn auch soweit wie möglich ins Malerische übersetzt. Er hat die Verherrlichung des Männlichen bei Michelangelo und die des Weiblichen bei Correggio zusammengefasst, er weiss von Giulio Romano und Tintoretto, von Tizian und Paolo Veronese zu lernen, ohne sich selber zu verlieren, und gehört mit seiner virtuosen Machtvollkommenheit als Letzter zu dieser Reihe romanischer Künstler, denen abermals das plastische Ideal über Alles geht. Er verbindet wie kein Andrer die Leibespracht mit der Farbenpracht. Sein malerischer Stil nimmt die ganze Schöpferlust Michelangelos an wuchtig bewegten Gestalten in sich auf, aber er hat auch Wolgefallen an der Vollreife des Weibes und an des Rosses Stärke, wie an dem Reichtum köstlicher Stoffe aller Art. Seine unverwüstliche Germanennatur reisst Alles mit sich fort in ein Formengewoge, wie es nur der Pinsel eines hochbegabten Malers so strotzend von Leben und wechselndem Schein vor Augen zu bringen vermag. Selbst Bauformen und Zeugmassen, Pflanzenwuchs und Vogelgefieder bequemen sich dieser flutenden Bewegung seines Vortrags, und eine ganze breite Landschaft, mit Allem was darin ist, wallt und wirbelt an uns vorüber, wie ergriffen vom bakchischen

Jubel. So füllt er im Engelsturz oder im Jüngsten Gericht die Weite des Alls mit Gestaltenströmen und bevölkert Räume, die unabsehbar sich zu öffnen scheinen. Und doch ist die Grundlage all seiner Farbenwunder das plastische Vermögen der Gestaltung, der Körperbildung mit dem Pinsel, die alles Übrige sich dienstbar macht, und der Raumbelebung, die als Überschuss der eignen Fülle gar nicht umhin kann weiter zu wirken.

Rubens und sein Nachbar Rembrandt scheiden einmal wieder auf lange hinaus die Zeiten und Völker.

Zwischen beiden liegt das weite Gebiet der niederländischen Landschaft ausgebreitet, das in unserm Sinne wieder ein Neues bezeichnet, — vom Stillleben und Sittenbild gar nicht zu reden. Erwähnen wir nur Eins: wie wunderbar versteht es diese Generation, die Stätten menschlicher Wohnung, im Schofse der natürlichen und geschichtlichen Umgebung, als gewachsen und geworden wie aus notwendigen Gründen vorzuführen! Hier die Hütte voll emsigen Lebens, wie kauert sie unter dem mächtigen Eichbaum und neigt sich wie jener gegen das gleitende Ufer des Wassers oder unter dem Sturme, der über beiden Genossen dahingegangen ist und beide zerzaust hat, bis sie im Widerstand noch enger sich zusammenschlossen. Oder die Ruine dort, so leer und verlassen, mit kahlen Fensterhöhlen über den Hügel ragend, wie hat die ganze Umgebung sich mit ihr abgegeben, als wollte sie Ersatz hervorlocken für das zerstörte Dasein! Wie hat der Staub der Strasse die Mauern gefärbt, überall ein wenig Erde gehäuft, das

die Gräser dann besamten, wie haben die Bäume ihre Schösslinge dazwischen geschoben, die Epheuranken sich kletternd bemüht! Wie der knorrige Stamm der Waldriesen in den Furchen seiner Rinde, in geknickten Zweigen und nachgewachsnem Geäst dem Auge des Wandrers eine lange Geschichte erzählt, so hier die verwitterten Trümmer mit dem neuen Leben darüber. Alles ist eingegangen in einen Grundton, wie in vertraulicher Gemeinschaft eines gleichen Geschickes, und es ist uns, als müsse das Bächlein seine gurgelnde Weise zum Ausdruck der Stimmung leihen, oder als seufze der Abendwind in den Weiden die alte verklungene Klage darein. Fassen wir von diesen Eindrücken nur den Augenschein, und lassen alles poetische Weiterdichten der Farbenerscheinung beiseite, so dringt uns das „Malerische" voll und rein zu Sinnen und unfehlbar, wie Saitenklang, zu Gemüte. —

Ein wenig höher gegriffen in der Kulturschicht, und die echte historische Landschaft erschliesst ihr Wesen.

Und Rembrandt endlich, steht er nicht wie der lebendige Gegensatz zu Rubens da?

Nicht die fertige Form in gedranger Fülle giebt er, sondern die unfertige, hier in dürftiger Eckigkeit, dort in verfallendem Zusammenhalt; nicht die stolze Muskulatur, die eine Kraftleistung wie ein Kinderspiel vollführt, sondern die welke Schlaffheit, das ungleiche Gewächs, selbst die schwammige Korpulenz; überall ein Entstehen oder Vergehen, Abhängigkeit und Bedingtheit alles Wesens, ein Her-

vorgehen aus dem Dämmergrunde oder ein Hinabsinken in die namenlose Tiefe. Dort im Dunkel liegen die unbegreiflichen Mächte; ein Lichtstrom weckt die Gebilde zum Leben und erhält sie darin vor unsern Augen, bis sie entgeistert wieder verschwinden. Oder die Oberfläche webt sich, überzeugend mit all den Eigenschaften, die das Auge zu tasten meint, zu fühlbarer Leibhaftigkeit zusammen, und doch von Luft umgeben, von Schimmer übersponnen, ringsum untrennbar mit dem Zusammenhang der Dinge verquickt. So Bildnisse einzeln und verbunden, so ganze Scenen aus irgend welchem geschichtlichen Vorgang, so Erscheinungen heiligsten wie profansten Inhalts, so endlich — und fast am wunderbarsten — die Landschaft. Da ist Nichts in festem eigenwilligem Beharren, sondern Alles im Werden und Zerrinnen, im Wechsel des Augenblicks erfasst, wie das Land, das Ebbe und Flut verwandelt, das im feuchten Niederschlag des Morgens, im Sonnenduft des Tages, in den Schatten der Nacht so auf als unter taucht, sich hier aus dem Allgemeinen losringt und dort wieder darin auflöst, ehe wir seines Endes oder seines Anfangs inne werden.

Das ist das Malerische, die Einheit zwischen Körperlichem und Räumlichem, die nur im Bilde sich geben lässt. Und es ist bezeichnend, hier kommt es zur Erscheinung, gleichviel, ob in saftigen Farben glühend oder aus bräunlich grauem, wir möchten sagen farblosem Nebel geballt. Selbst da noch, wo die feste Form zerronnen, jede bestimmte Linie auf der Malfläche vernichtet ist, feiert die

Malerei als Kunst mit Hell und Dunkel ihre Triumphe. Gleich gut, ob mit diesen duftigen Tönen noch der Eindruck einer Bewegung erreicht werde, ob Wolkenmassen sich drängen und schieben, oder nur ein Nebelstreif zwischen Himmel und Erde in träger Lage hängen bleibe, ob stärkere Gegensätze von Schatten sich vertiefend darunter legen, oder gleichmäfsige Helligkeit ohne jede weitere Ausdehnung sich über die glatte Oberfläche breite: — Eins ist immer noch gegenwärtig, ein Ausschnitt aus dem Unendlichen, der sich fürs Auge, das innere jedenfalls, zum All erweitert und die Seele aufnimmt, — die Stimmung, die den Maler erfüllte, als er diese nicht so leicht, so körperlos, so raumlos, und doch Töne wesenlos auf die Fläche gehaucht.

Auch dies ist ein Bild, und die Kunst, die es geschaffen, keine andre als die Malerei.

Für die Entdeckung des Malerischen liegt grade darin die Bedeutung Rembrandts, dass er nach mancherlei früheren Versuchen die letzte Einheit zwischen Körpern und Raum im Lichte selber findet, und in der Beleuchtung und Färbung, in der Abstufung des Helldunkels nur Wirkungsweisen seiner Tätigkeit sieht, auf deren Vorhandensein überhaupt jede Erscheinung für unser Auge beruht. Er weiss, dass alle diese Modifikationen, in denen das Licht in der Wirklichkeit erfasst zu werden pflegt, ebensoviel Mischungen seines eigensten Wesens mit den Äusserungen der stofflichen und räumlichen Natur der Dinge sind, und versucht es deshalb, die malerische Potenz des Lichtes auch frei von diesen Hemmnissen

zu verfolgen, soviel ihm die technischen Mittel der Kunst dies irgend erlauben. Er dankt diese Einsicht in das Wesen und diesen Anreiz zur Verwertung des Lichtes gewiss zum grossen Teil der gleichmäfsigen Beschäftigung mit der Radiernadel neben der einfarbigen und vielfarbigen Malerei mit dem Pinsel. Denn er handhabt eine Reihe von Unterschieden, die nur so ihre Erklärung finden. Er weiss, wie stofflich die Ölfarbe wirken kann, wenn sie zähflüssig und teigartig aufgesetzt, hier geglättet, dort rauh, zur Wirkung auf das Auge wenigstens noch Anklänge an die Wirkung auf andre Sinne hinzu gewinnt. Da wird die bildliche Erscheinung gleichsam mit allen Banden unsrer derberen Sinnlichkeit ins leibhaftige Vorhandensein hinein gezogen. Geruch und Geschmack scheinen mit den mannichfaltigen Erfahrungen des Tastsinnes zu konspirieren, dass sich das Bild nicht loslöse aus dem fühlbaren Zusammenhang. Der Augenschein durchdringt sich mit pulsierendem Leben aus den dunkeln Regionen des Unbewussten, trübt sich mit dem Dunst organischen Stoffwechsels und täuscht unsre Nerven mit Analogieen der Empfindung, die nur zu leicht den Zuwachs an Genuss auf Kosten der ästhetischen Freiheit bestreiten. Er weiss, was diese Seitenblicke auf die Oberfläche der Leinwand, auf die Textur des Farbkörpers und die Geheimnisse der Technik bedeuten; denn er fordert sie heraus, wo er mit ihnen rechnen will, und beseitigt die materielle Grundlage, wo er sie nicht will, bis zu einem Hauch, zum völlig ungreifbaren Schein. Er kennt die Natur der Farben:

wie viel die Eigentümlichkeit des Innern, der Charakter jedes Stoffes sich in ihnen offenbart; wie viel also auch sie schon, durch den Eindruck auf unser Auge, uns hineinziehen in die Befangenheit materiellen Lebens, unwillkürlich und unbewusst mit ihrem Zauber auch die andern Sinne bestricken, dass das Gefühl sich nicht aufschwingt aus Erdenschwere und Alltagsbrodem. Deshalb streift er anderswo die eigne Auswal der Farben, die jeder Körper vom allgemeinen Licht erhascht und aufsaugt, den ganzen farbigen Schein der Dinge ab, als ebensoviel Verführungen des reinen Schauens in die niedre Sinnlichkeit, begnügt sich mit dem einen unentbehrlichen Pigment, das zur Herstellung des Helldunkels ausreicht, um dem Zauber des Lichtes, das alle Stofflichkeit auflöst und aller Schranken der Räumlichkeit spottet, allein nachzugehen. So wird ihm die Bildfläche zum freien Spielraum seiner malerischen Phantasie. Eine Fessel der Wirklichkeit nach der andern gleitet herab von ihren Schwingen, nur Erinnerungsbilder tauchen auf, das Abbild, das vor uns steht, zu beleben, und führen uns unvermerkt aus dem Reich der Anschauung hinüber in das der Vorstellung, der Poesie.

„Ein solcher Künstler will keine andern Darstellungsmittel als Hell und Dunkel," bekennt Max Klinger in eigenster Angelegenheit. „Er will an die Farbe oft erinnern, aber nicht sie übersetzen. Er weiss, dass die wirkliche Farbe eben jene geistige Welt zerstören würde", die unter allen Künsten nur seine Kunst „allein mit der Kunst der Poesie gemein hat".

Das eben ist es. Was er von einem Kupferstich Dürers sagt, können wir genau mit dem selben Recht und gewiss auch ohne Einspruch von einer Radierung Rembrandts und zugleich von einem einfarbigen Gemälde seines Pinsels sagen. „Er wurde durch seine Empfindung in eine Welt geführt, farbiger vielleicht, als die reale um uns. Doch so wechselnder, so unkörperlicher, so mit der Wandlung der Vorstellung veränderlicher Art sind die Farben jener Welt, dass, wenn auch er selbst mit seinem innern Auge sie sah, dennoch die äussern Mittel nicht ausreichten, sie festzuhalten. Nur die Form, die Handlung, die Stimmung sind ihm fassbar. Denn die Farben, über die er verfügen könnte, würden seine Phantasie (und unsre, der Betrachter, Phantasie erstrecht, — dürfen wir hinzufügen) auf diese wirkliche Welt zurückführen. Eben diese jedoch überwand er."

Seine monochrome, sozusagen farblose Kunst ist es, die „jene Eindrücke unberührt von unserm Alltagssinn festzuhalten vermag". — Und noch eine andre Stelle, die Max Klinger in Bezug auf Rembrandts Radierungen geschrieben hat, möchte ich wörtlich hier herbeiziehen, da sie unmittelbar unsre Betrachtung zu dem entscheidenden Punkte weiterführt, auf den es uns ankommt.

„Der Kunstgriff Rembrandts, im vollen Lichte stehende Figuren kaum mehr als leicht umschrieben, einem voll und tief modellierten Hintergrund, einem Schattenteil mit durchgearbeiteten Figuren und detailliertester Umgebung entgegenzustellen, giebt eine

Lichtwirkung, die der (farbigen) ‚Malerei' immer verschlossen bleibt. Wir empfangen den Eindruck des leuchtenden Sonnenscheins. Ist aber wegen der Ungleichheit der Durchführung Rembrandts Blatt weniger fertig? Ist diese leichte, gleitende Behandlung des beleuchteten Teiles nicht vielmehr eine geistvolle Interpretation des Lichtes?"

Gewiss, — eine geistvolle Interpretation des Lichtes, — wie so manche mit der selben Freiheit hingesetzte Arbeit seines Pinsels auch, gleichviel, ob das Publikum oder die Galeriedirektion das Bild als „fertig" oder „unfertig" bezeichnen mag. Ein Bild ist nach unserer Definition auch das farblose (unvollendete oder fertige) Gemälde ebenso, wie das radierte Blatt, in welchem Zustand immer, — eine Darstellung von Raum und Körper auf der Fläche. Das „Bild" aber haben wir als Eigentum der Malerei in Anspruch genommen, im Unterschied von der Körperbildnerin Plastik und der Raumgestalterin Architektur. Wir fassen Rembrandts künstlerische Betätigung als einheitliche Äusserung auf, jemehr er uns zur Entdeckung des Malerischen im höchsten Sinne vorgedrungen scheint.

Hier aber glaubt Max Klinger eine Gränze einschieben zu müssen, die seine „Griffelkunst" oder Zeichnung, wie sie durch Dürers Kupferstiche und Rembrandts Radierungen vertreten wird, von der eigentlichen „Malerei" im engern Sinne trennt und uns nötigt, diese neue Errungenschaft der modernen Kunstentwicklung als eine besondere, völlig selbständige Kunst anzuerkennen, „welche eigene Ästhetik

und eigene künstlerische Interessen beansprucht". — Freilich lauten seine Begriffsbestimmungen von Bild, Malerei auch völlig anders als die unsrigen, und darin sehen wir eine einseitige, nicht ohne Willkür aufrecht erhaltene Konstruktion. Eine Grundeigenschaft bleibt ja wol unangetastet als gemeinsame für beide, seine „Griffelkunst" wie seine „Malerei" bestehen: sie geben uns Darstellungen auf der Fläche; ihre Arbeiten sind ebenflächig, haben also wichtige Bedingungen und deshalb auch ästhetische Gesetze miteinander gemein, die sie von jenen andern Künsten unterscheiden, von denen Klinger sie stellenweis ebenso wenig zu sondern weiss wie Lessing in seinem „Laokoon", dem er darin gefolgt ist.

MALEREI UND ZEICHNUNG

„Das Wesen der Malerei definiere ich so," schreibt Max Klinger: „Sie hat die farbige Körperwelt in harmonischer Weise zum Ausdruck zu bringen." — „Die Einheitlichkeit des Eindrucks zu wahren, den sie auf den Beschauer ausüben kann, bleibt ihre Hauptaufgabe, und ihre Mittel gestatten zu diesem Zwecke eine ausserordentliche Vollendung der Formen, der Farbe, des Ausdruckes und der Gesamtstimmung, auf denen sich das Bild aufbaut."

„Die eigentlichste Aufgabe der Malerei als solche bleibt immer das Bild." Es liegt uns fern, an diesem Wortlaut zu mäkeln. Aber was ist nun ein „Bild"? „Rein durch sich wirkend, von Raum und Umgebung unabhängig", — (er meint also das farbige Tafelbild, das durch seinen Rahmen aus seiner örtlichen Umgebung herausgehoben wird, also beliebig von einem Platz zum andern versetzt werden kann) — „hängt sein Reiz ausschliesslich von der Benutzung und der Bewältigung seines wunderbar ausbildungsfähigen Materials, seines die ganze sichtbare Welt umfassenden Stoffes ab, welche sie in allen Erscheinungsformen mit vollständiger Klarheit und Tiefe wiederzugeben vermag."

„Malerei beschränkt sich für uns auf den Begriff Bild. — Der Wert dieses in sich abgeschlossen sein sollenden Kunstwerkes beruht, wie gesagt, auf der

vollendeten Durchbildung von Form, Farbe, Gesamtstimmung und Ausdruck. Jeder Gegenstand, der so behandelt ist, dass er diesen Forderungen entspricht, ist ein Kunstwerk. Ausserhalb jener Forderungen bedarf es keineswegs noch einer Idee."

Wir haben auch unsrerseits durch die Definition des Bildes als Vereinigung von Körper und Raum auf einer Fläche wol nicht den Verdacht erregt, als legten wir besonderes Gewicht auf die „Idee", die Klinger hier abweist. Wir könnten sogar den Einfall, die beiden Bestandteile der Wirklichkeit, Körper und Raum, ihrem Augenschein nach auf die Fläche zu bringen, sie als Einheit gleichsam einzufangen, schon an sich als „Idee" der Malerei bezeichnen, die ihrem Treiben Wert genug verleiht. So weit wäre also eine Verständigung mit Klinger möglich, der seine „Malerei" nur auf solche Darstellung mit vollen Farben beschränken will.

Wenn er aber bei andrer Gelegenheit erklärt (S. 29): „Die Malerei stellt jeden Körper eben nur als solchen, als positives Individuum, das als abgerundetes, vollendetes Ganze ohne Bezug nach aussen für sich existiert, dar," — so fürchten wir eine Verwechslung mit der Plastik, der wir unsrerseits diese Aufgabe als Körperbildnerin gestellt, und müssen dagegen Einspruch erheben, wie oben gegen Wölfflins Verwechslung der Skulptur mit der Baukunst, als „Kunst körperlicher Massen".

Klinger selbst weiss es besser, d. h. dass die Malerei gerade nicht jeden Körper eben nur als solchen, als abgerundetes vollendetes Ganze ohne

Bezug nach aussen, für sich existierend darstellt, wie die statuarische Kunst, sondern dass sie grade ein Stück Welt, d. h. den Zusammenhang des Körpers oder der Körper mit ihrer Umgebung zu erfassen sucht. „In diesem Umfassen und Sehen, in diesem Nachgehen und Nachfühlen alles Geschauten, der lebendigen Form sowol wie der toten, und in der Kraft, das All in seinen wunderbaren Wechselbeziehungen nachleben zu können, liegt der Zauber des Bildes.“ Wir könnten sagen, darin besteht „die Idee des Malerischen“. — „In diesem Aufgehen erlangen wir das, was wir im Leben umsonst suchen: ein Geniessen, ohne geben zu müssen, das Gefühl der äussern Welt ohne körperliche Berührung.“

Das ist es, die Seele der Malerei ist das Weltgefühl, das dem Menschen aufgegangen, wie wir das Selbstgefühl als die Seele der Plastik bezeichnet haben. Die Kunst der Malerei bedeutet ein Hinausgehen über die eigene Körperlichkeit und den beschränkten Umkreis der Erfahrungen am persönlichen Leibe. Sie ist eine Erweiterung von den Errungenschaften der Tastregion als Grundlage zu dem weiteren Horizont des Gesichtsraumes, der unsre ganze Aussenwelt umspannt. Sie geht darin auch noch über die andre Erweiterung, die Architektur, hinaus, die vom menschlichen Subjekt als Raumgestaltung vollzogen, von den Gränzen der Tastregion, durch die Erfahrungen der Ortsbewegung hin, zu jenen Gränzen vorschreitet, wo unsere Umschliessung gegen die fremde Welt beginnt, sozusagen bei der Innenseite dieser Gränze Halt macht. In dieser Raum-

umschliessung wirken dann die Ausschnitte, die Fenster und Türen mit dem Blick ins Freie, wie Bilder, — eben wie Ausschnitte aus der Welt.[1])

Da draussen liegt die Wirklichkeit für unsre verschiedenen Sinne. Sie wartet uns entgegen, dass wir unsre Werkzeuge der Wahrnehmung ansetzen, um dann erst für uns zur vollen Gegenwart zu werden, mögen wir tastend, wandelnd oder schauend die Erfahrungen verfolgen. Je weiter sich unser Gesichtskreis in die Ferne dehnt, desto mehr gehen Körper und Raum zusammen, verschmelzen einen Teil ihrer Unterschiede in die Flächenerscheinung; Körperlichkeit und Räumlichkeit wirken da nur noch als Fernbild, in dem die Unterschiede der Farben und der Beleuchtung ihre Stärke behaupten. Je nach der Luftschicht, die zwischen uns und jenem Hintergrunde lagert, verschwimmen gleich den Formen und Distanzen der Dinge auch ihre besondern Färbungen, und zuletzt löst sich auch die Abstufung des Lichtes und der Schatten in ein Helldunkel auf, das alle Gegenstände verhüllt, nur noch als Glanzgeflimmer hier, als Dämmerschein dort oder als undurchdringliche Finsternis empfunden wird: nichts Konkretes mehr. Das Sehen hört auf, uns bestimmte Gegenstände erkennbar zu zeigen, es vermittelt nur noch Stimmungen, Tönung zwischen Hell und Dunkel oder zwischen den Gränzen unsrer Farbenskala, — Farbentöne, wie wir sagen, weil das Stoffliche, Objektive mit der selben Unmittelbarkeit

1) Das Malerische in der Baukunst soll an andrer Stelle in diesen Beiträgen zur Ästhetik der bildenden Künste erörtert werden, ebenso wie das Malerische in der Plastik.

ins Seelische, Subjektive umschlägt wie Klänge der Musik, der einzelne Ton als Erlebnis. Gemütsstimmungen und Gemütsbewegungen bemächtigen sich unseres Innern, bis das unbestimmte Schweben sich durch Vorstellungen befruchtet, mit Erinnerungsbildern und Ideenverbindungen sich bevölkert, nur von Innen her, aus dem nimmer ruhenden Schofs der Phantasie geboren.

So sind Helldunkel und Farbe, Körper und Raum nur relative Werte, die zwischen unseren Sinnesorganen hier und dem Quell des Lichtes dort zum Austrag kommen. Und es ist nicht abzusehen, weshalb es mit Farbe und Helligkeitsgraden nicht eben so stehen sollte wie mit Körpern und Raum, die erst alle miteinander, in bestimmter Intensität, die volle Wirklichkeit für uns ausmachen, in abgegränzter Skala ihre Wirkung auf unsre Organe steigern können oder herabmindern, jenseits des einen oder des andern Endpunktes aber ihre Kraft versagen. Ein mannichfaltiger Wechsel, ein Reichtum der Erscheinungen entsteht durch die Kombination der Faktoren in verschiedener Ausdehnung oder Intensität, durch das Zurücktreten oder Verschwinden des einen zu Gunsten eines andern.

So auch in den Künsten. Die Plastik schafft Körper in vollster Bestimmtheit und verzichtet auf den Raum daneben; die Architektur gestaltet grade die räumliche Umgebung und greift zu den Körpern nur, um sie diesem Zwecke dienen zu lassen; die Malerei greift nach beiden Bestandteilen zusammen, ein Bild der Welt zu geben, indem sie zunächst

der dritten Dimension entsagt. Allen dreien gehört die Farbe, mag sie sich hier an Körpern, dort im Raume zeigen; aber alle drei können auch auf dieses Ingrediens der Wirklichkeit verzichten, wie es jeder von ihnen schon unter den Händen sich verwandelt.[1]) Polychrome Architektur und ihr mehr oder minder neutrales Gegenteil, einfarbige und mehrfarbige Plastik, monochrome und naturfarbige, ja willkürlich polychrome Malerei stehen einander gegenüber, nicht sowol als ausschliessende Gegensätze, sondern vielmehr als Verhältniswerte einer mannichfaltig verschiebbaren Stufenfolge.

Sprechen wir nur vom Standpunkt der Kunst, die Körper und Raum auf der Fläche darzustellen trachtet, so ist das Licht die unentbehrlichste Voraussetzung, die erste und die letzte Instanz des Augenscheins. „Zwischen den ruhenden und bewegten Massen der Natur eilen die Schwingungen elastischer Stoffe, aus denen Licht und Klang entspringen, als die zartesten und gelenkesten Vermittler gegenseitiger Beziehungen hin und her. Es dauert lange, ehe die Kräfte, die in der Natur gewöhnlich tätig sind, auseinander gelegene Körper zu einer neuen Wechselwirkung zusammenführen. Ohne jene lebendigen Wellenbewegungen würden sie nur eine kümmerliche Gemeinschaft haben, aber die Eigentümlichkeiten des einen, sowol seine äussere Gestalt als die Form seines innern Zusammenhanges, sowie die Natur

1) Vgl. die treffliche Ausführung von Guido Hauck, Preuss. Jahrb. 1885.

seiner Bestandteile würden für die übrigen grösstenteils wirkungslos verloren gehen. In dieses Chaos der Massen bringen die Wellen des Lichtäthers einen eigenen Zusammenhang. Durch die Auswahl der Farben, die es zurückwirft, der andern, die es durchlässt, deutet jedes Ding die Eigentümlichkeit seines Innern an. Den ungleichartigen Zustand seiner Bestandteile verrät seine Trübheit, die gleichförmige Stetigkeit der innern Anordnung seine Durchsichtigkeit.[1]) So wird das, was jeder Körper für sich war, schon durch seine farbige Erscheinung eine Wirklichkeit für die andern. Ohne Zweifel, wo die Farbe auftritt, verkündet sie ein System materiellen Lebens. Es ist das Stoffliche, das uns in dieser sinnlichen Offenbarung in den Bannkreis körperlichen Daseins hineinzieht. Sie wirkt überzeugender, zwingender als manche andre Eigenschaft des Dinges auf unser Wirklichkeitsgefühl. Und dadurch legt sie dem Maler, der sie nachahmt, überall „den strengen, nicht abzuwerfenden Zaum der Naturbedingungen auf, an denen, allgemeingiltig wie sie sind, allgemein anschaulich wie sie im Kunstwerke sein müssen, nicht zu rütteln ist.“ [2])

Aber die Rechnung kann absichtlich und von

---

1) Vgl. Lotze, Mikrokosmos II, 189 und das ganze bekannte Kapitel über die menschliche Sinnlichkeit.

2) Klinger a. a. O. Man vergesse aber auch nicht die Unmöglichkeit voller Naturwahrheit, die Beschränktheit der Palette gegenüber dem Sonnenlicht und seinen Farben, von der z. B. Helmholtz in seinen populären Vorträgen „Optisches über Malerei“ entscheidend gehandelt hat.

vornherein verschoben werden, und zwar nach zwei Seiten, durch erklärte Abweichung von der Natur. Nach der einen Seite liegt der Verzicht auf die Farbe als Ingrediens der Wirklichkeit, von der Abschwächung der natürlichen Farben des Gegenstands, bis zur Farblosigkeit, zur Beschränkung auf das unentbehrliche Pigment, ohne welches überhaupt kein Abbild auf die Fläche gebannt werden kann. Nach der andern Seite liegt die Veränderung der Farbe, die Aufhebung der natürlichen Erscheinung und ihr Ersatz durch einen andern ebenso starken oder gar noch stärkern Farbenwert, die willkürliche Farbe bis zur völlig freien, nur künstlerisch berechneten Polychromie.[1]) So haben wir auch den Übergang von der Malerei im eigentlichen Sinne zur Dekorationsmalerei und Ornamentik, wie zur monumentalen Wandmalerei, als Raumkunst im Sinne Klingers, sogleich angebahnt. Und wenn er nach dieser Seite die Malerei in drei Kategorieen teilt, da sie als Bild-, als Dekorations- und als Raumkunst ihre Ästhetik wechselt, weshalb soll als vierte Kategorie nicht die Zeichnung oder Griffelkunst hinzutreten und auch, trotz Abweichungen ihrer Ästhetik, immer noch zur Malerei gehören?

---

1) Ich betone dies Recht der Kunst ausdrücklich z. B. gegen E. du Bois-Reymond, der in seiner Rede „Naturwissenschaft und bildende Kunst", 1891 dies freie Verfahren des Menschengeistes beanstandet, als wäre die Kunst nur Kopistin der Natur mit dem Anspruch auf objektive Wahrheit im Sinne des Naturforschers. Vgl. Schmarsow, Die Engel des Melozzo da Forli, in Westermanns Illustrierten Monatsheften, 1893.

Der Verzicht auf die Farbe als „eines der unerlässlichsten Teile des Gesamteindruckes, den die Natur auf uns macht", ist nicht der einzige Unterschied der Zeichnung von der Bild-Kunst oder der Malerei in engerem Sinn. Sie teilt diesen Unterschied mit der farblosen Skulptur, ganz besonders mit dem Marmorrelief, dem ebenso die Flächenvorstellung zu Grunde liegt. Und ohne Zweifel entwickelt sich aus dem gleichen Verzicht gar manche verwandte Folgerung, um so mehr als zur Wahl des weissen Marmors schon verwandte Motive mitgewirkt haben, wie beim Verzicht der Griffelkunst auf einen Bestandteil der natürlichen Wirklichkeit. Mit dem Wesen der Körperbildnerin werden wir deshalb freilich die Zeichnung nicht verwechseln. Wol aber nähert sich das Verhältnis beider Künste in der Wiedergabe des Körpers ungemein. In Zeiten, wo das Interesse der Malerei an plastischer Schönheit der Gestalten überwiegt, wird die gleiche Tendenz des Kupferstichs oder Holzschnitts auch den Wetteifer mit der Skulptur unverkennbar zu Tage fördern. Man denke an Dürer und die Kleinmeister, an Mantegna und Marc-Anton, aber auch an Rubens und die Stecherschule, die ihm folgt. Sie alle trachten darnach, über die Körpererscheinung vor allen Dingen vollständige Rechenschaft zu geben, jeden Punkt der geschlossenen Form aufzuklären und die organische Schönheit der Geschöpfe möglichst unabhängig von andern Bedingungen zum Gefühl zu bringen. Wo die Farbe nicht mitwirkt, unsern Glauben an die Lebensfähigkeit und Vollgiltigkeit

des Gewächses zu stärken, da muss die Klarheit und Ausführlichkeit der Modellierung in Hell und Dunkel, in Weiss und Schwarz ergänzend mehr leisten für unsre Auffassung als im natürlichen Vorbild selber. Mantegnas Clairobscurgemälde, wie Samson und Dalila in London, sind nicht Reliefimitationen, wie sie bei Correggio wol vorkommen, sondern Übungsstücke, in denen er die Konsequenz des Problems, die Einheit zwischen Körper und Raum in deren Gestaltung allein herauszubringen, aufs Äusserste treibt. Wo mehrere Körper in einem Raum, sei er auch noch so allgemein gehalten, vereinigt werden, da bedarf es selbstverständlich der Auseinandersetzung zwischen den einzelnen Körpern ebenso sehr, wie der Vermittlung zwischen allen in durchgehendem Bezug zu einander.

Aber die entwickelte Kunst, die das eigentlich Malerische in der Einheit zwischen Körper und Raum zu erfassen lernt, die das besondere Wesen des Bildes in der Wechselwirkung der Einzelwesen und ihrer Umgebung versteht, sie schaltet natürlich mit völlig andrer Freiheit auch im farblosen Bilde, sei es Holzschnitt, Kupferstich oder Radierung. Es giebt auch in der Behandlung und Betonung des Körperlichen eine mannichfaltige Abstufung, wie in der Wiedergabe der Farben selbst, von dem ganzen ungebrochenen Lokalton bis zur harmonischen Abstimmung mit den Nachbarn im selben Rahmen und zur absichtsvollen Variation im Dienst eines höheren Zieles. Nicht selten wird die Abrechnung zwischen beiden Faktoren, Körperbildung und Farbengebung, mit

relativen Werten zu Stande kommen, — d. h. eine Ausgleichung zwischen beiden Reihen, die sich gegenseitig bedingen, hier verstärken oder abschwächen, dort ergänzen und abwechseln.

Mit der Bestimmtheit oder Unbestimmtheit der Gestaltung, der Figuren etwa, hängt aufs Innigste die Darstellung des Raumes zusammen. Auch da ist die Verwandtschaft mit den Bedingungen des Reliefs und der Freiskulptur auf der einen Seite und der farblosen Malerei und Griffelkunst auf der andern einleuchtend und lehrreich genug. Die Freiskulptur, die den umgebenden Raum der Statue nicht mit zum Gegenstand ihrer künstlerischen Behandlung macht, sondern durch allseitige Isolierung der Körperform möglichst jede räumliche Beziehung abschneidet, ist in der selben Lage wie die Griffelkunst, die eine vollständig durchgeführte Gestalt auf den neutralen Grund ihres weissen Blattes setzt. Die einfachste Andeutung einer hinten aufsteigenden Fläche, tektonische Elemente, die den Schein einer Mauer erregen, genügen, wie bei der attischen Grabstele, das Gefühl des Haftens am Grunde, der Bedingtheit durch aussen waltende Gesetze, wach zu rufen. Der fast leere Hintergrund dagegen verselbständigt die Figur, lässt sie von örtlichen und deshalb auch zeitlichen Bedingungen unabhängig erscheinen, erhöht also ihre absolute Bedeutung. Ein unbezeichneter neutraler Hintergrund kann „die ganze Welt" bedeuten, welcher geistige Inhalt auch immer im Wesen der Figur ausgedrückt sei. Keine Folie ist auch eine Folie; es macht aber einen radikalen Unterschied, ob sie der

Gestalt unter die Füfse gelegt ist oder als Halt in ihrem Rücken oder als Koulisse ihr zur Seite steht. Enger Zusammenhang dagegen zwischen dem Schauplatz und den Figuren fordert die gleichen Grade der Durchführung hüben und drüben. Perspektivische Strenge degradiert die Personen zu gleichwertigen Bestandteilen mit den raumschaffenden Stücken der Örtlichkeit.

Wenn aber bei der farbigen Darstellung jede Stelle des Bildes ihren Anteil am Ganzen behauptet und genaue Rechenschaft verlangt, wie viel sie zum Aufbau des Gesamteindruckes beiträgt, so bleibt dem graphischen Künstler viel freierer Spielraum. Seine Zeichnung kehrt in der Ausführung oder Andeutung mit vollem Bewusstsein zu der Machtvollkommenheit zurück, deren sie sich zu Zeiten unentwickelter Ansprüche in naiver Unbefangenheit erfreute. Wie in den Psalterillustrationen des frühen Mittelalters bringt sie zahlreiche Momente der Erzählung, unbekümmert um die Einheit des Ortes und der Zeit auf ein und dasselbe Blatt. Willig gleitet die Betrachtung der einzelnen Scenen aus der Landschaft in das Gemach, aus der Strasse auf das Meer hinaus, anerkennt einen Abgrund, der Erdteile scheidet, unter der zierlich geschlängelten Ranke, die von einem Mittelpunkt zum nächsten lockt, und erlebt in der Abtönung kräftiger Schwärze zu zartestem Umriss den Ablauf einer langen Spanne Zeit oder das traumhafte Hineinragen einer Ahnung, eines Überirdischen in die leibhaftige Gegenwart. Das heisst, der Zusammenhang zwischen den Bestandteilen des Bildes wird nicht

mehr im Augenschein selber, also sinnlich sichtbar gesucht, sondern hinter der Erscheinung; er wird hinzugedacht.

Damit rühren wir an die Hauptsache. Wo die Anschauung, die das Bild gewährt, das Verhältnis des Gegenstandes zur Welt nur andeutet, nicht erschöpft, wird desto williger die Phantasie ergänzen, und je wirksamer der Anreiz, desto lebendiger strömt der Lauf ihrer Vorstellungen weiter. Das heisst aber nichts anderes als: die anschauliche Kunst, von der wir reden, heisse sie nun Malerei oder Zeichnung, überschreitet die Gränze ihrer Nachbarin Poesie und rechnet nicht mehr mit ihren eigenen, sinnlich sichtbaren Mitteln allein, sondern in mehr oder minder beträchtlichem Grade mit Erinnerungsbildern, Bewegungsvorstellungen und anderm geistigen Besitz bis hinauf zu abstrakten Begriffen und Ideen.

„Der verlassenen Körperhaftigkeit dient die Idee als Ersatz," bekennt auch Klinger, und zahlreiche feine Bemerkungen über die „poetisierende" Kraft seiner Griffelkunst lassen keinen Zweifel darüber, dass wir uns völlig im Einklang befinden, wenn wir Rembrandt, als Dichter des Helldunkels, dem neuesten Bestreben an die Seite stellen. Nur freilich denken wir nicht an Rembrandts Radierungen allein, sondern auch an seine Gemälde, in denen er so oft Erscheinungen zu geben sucht, die gleichsam „jenseits der Farbe" liegen, und einen Inhalt auslöst, der jedenfalls erst jenseits der Anschauung seinen Wert empfängt.

MALEREI UND DICHTUNG

Darnach wäre die Zeichnung oder Griffelkunst vielleicht als Zwischenreich anzusehen zwischen Malerei und Dichtkunst, wie das Relief zwischen Malerei und Plastik sich ausbreitet und mannichfach vermittelt.

Grade von der Ueberzeugung des Künstlers aus, dass jedem Material durch seine Erscheinung und seine Bearbeitungsfähigkeit ein eigener Geist innewohnt, der bei künstlerischer Behandlung den Charakter der Darstellung fördert und durch nichts zu ersetzen ist, — dass überall, wo bei Konception und Ausführung nicht diesem Geiste zu gearbeitet und gedacht wird, schon vor Beginn die künstlerische Einheit des Eindruckes in die Brüche geht, — gerade von dem Standpunkte aus, „dass jedem Material nicht nur seine besondere technische Behandlung, sondern auch sein geistiges Recht zukommen muss", werden wir die Griffelkunst immer als Abzweigung der zeichnenden Künste, also der Malerei, der Bild-Kunst, ansehen, und nicht, als Schreiberin oder Graphik, eine Art Bilderschrift, zur Literatur, also zur Poesie zählen.

Als Augenschein, als anschauliches Bild wirkt sie zunächst auf den Betrachter. Wichtig aber wäre es zu beobachten, wo immer und wie weit ihre Wirkung über das sinnlich Sichtbare hinausstrebt, wo sie also dem poetischen Geiste ihrerseits schon entgegen-

kommt, wie sie der Phantasie, nicht allein des Beschauers in die Hände arbeitet, sondern schon des Urhebers (in Konception und Ausführung) Züge verdankt, die ich „Anweisungen auf die Einbildungskraft" oder „Symbole des Vorstellungslaufes" nennen möchte.

Gehen wir auch hier vom Technischen aus, so sagt schon der Ausdruck „Gravure", dass der Process gewisse Analogieen mit dem Stein- und Medaillenschnitt besitzen müsse, also eine Art „Miniaturbildhauerei" in beiden walte. Und der Vergleich des Holzstockes mit seinen hervorstehenden, der Kupferplatte mit ihren vertieften Lineamenten muss die Übereinstimmung mit der Reliefkunst, wenn auch nur nach Goldschmiedsart, immerhin aufdrängen. Aber das abgezogene Blatt, das wir Holzschnitt, Kupferstich, Lithographie, Radierung u. s. w. nennen, ist ein Bild, will als ebenflächig betrachtet sein, wie ein Ölgemälde, und die raffinierte Rechnung mit pastos aufliegendem Farbstoff, mit wirklich sich heraushebenden Linien hier, oder sich zurückziehenden Furchen dort, ist eine Ausschreitung — über die ebene Fläche, das Blatt. Niemand wird das Bild, dieses papiernen Materiales wegen, zum Schriftwesen rechnen. Aber die Geisterlein, die darin wohnen, machen sich doch geltend und treiben ihr Wesen mit der Hand des Künstlers wie mit der des Liebhabers, und zwar mit dem selben Recht, wie die Weichheit und der Glanz des Kupfers, wie der Zug der Holzfaser. Wer hört sie nicht spöttisch lachen, wenn ein schwammiges Gemüt sich in Sammetweiche

drucken möchte, wer sieht sie nicht verächtlich herabschauen, wenn charaktervolles Holz mit eigensinnigem Wachstum drin verschmäht wird und unsre Schneiderseelen den Stock nur noch lind und nachgiebig wollen, stockdumm, wie die Geister sagen. Wenn aber erst Säuren mit scharfem Zahn dazwischen nagen und mit gänzlich unqualificierbarer Zunge an den zartesten Spuren künstlerischer Handschrift herum lecken, da wird es mit Fug und Unfug nicht mehr genau genommen. Niemand weiss mehr, wo der Geist der Materie aufhört und die Tücke des Objekts beginnt. Wo erst ausgefressene Ränder und Quetschungen im Druck den Ausdruck hervorbringen, den Esprit des Meisters materialisieren oder den Stumpfsinn der Plattennatur durchgeistern, da hat auch wie bei allem Haut goût die Verwesung ihr Recht. Unläugbar, jeder Tag in den Händen des genussfüchtigen Liebhabers zerstört eine Staubschicht materiellen Lebens, den Sammethauch der Seele, jeder Tag auf dem Ladentisch des Kunsthändlers legt eine Staubschicht modernen Lebens darüber und der letzte Duft der technischen Herkunft entweicht.

Nicht minder neckisch regt sich die Poesie des Materiales, wenn wir die Kehrseite des Bildes besehen und erwägen, dass sie nur ein leichtes Blatt weissen Papieres zu sein behaupten darf. Scherz bei Seite! die leichtfertige Natur der Materie macht sich geltend. Das wetterwendische Wesen des Flugblattes, das Umwenden und Blättern, das ungebundene Herumtreiben solcher Abklatsche in Mehrzahl gar, übt seinen Einfluss auf den Stil des Meisters, wie

auf den des Geniessers. Lose Blätter, flüchtige Boten. Die Beweglichkeit in der Hand, die Schmiegsamkeit in der Lage, der Wechsel in der Stellung der Bildfläche zum Betrachter wie zum Künstler, zum Auge des Sitzenden, Stehenden, Liegenden, Vorübergehenden, Verweilenden. Die Mannichfaltigkeit des subjektiven Standpunktes fordert objektive Verschiebbarkeit; leibliche und geistige Polveränderung spielen ihre Rolle: — nur weil das Bild ein Blatt ist, federleichtes Papier. Da gewinnt ein ganz andres Tempo die Oberhand als beim Umschlagen der Pergamentblätter eines Missale, eines Prachtkodex mit silbernen Schliessen, der auf seinem Pulte ruht.

Der Verkehr mit solchen Blättern schon giebt das sinnlich sichtbare Bild dem Lauf der Vorstellungen anheim. Die Schnelligkeit der Folge, sei es dass wir die Blätter wechseln, sei es dass wir darüber hin träumen, nähert die Bedingungen ihres Wirkens denen der Poesie, d. h. den Gesetzen successiver Anschauung, in ganz überwiegendem Mafse.

Es fragt sich, wie weit das Bild diesem transitorischen Wesen unsres Auffassens Rechnung zu tragen vermag, ohne mit seinem eignen Wesen als Abbild simultaner Anschauung in einen Widerspruch zu geraten, der seine Existenzberechtigung gefährdet.

Grundlegend ist die oben schon erörterte Aufhebung der Einheit des Raumes. Jedes in vollen Farben durchgeführte Gemälde weist dem Beschauer seinen Standpunkt an, sowie es innerhalb des Rahmens die Räumlichkeit entwickelt. Schon

im alten Holzschnitt und Kupferstich empfinden wir den Fortschritt der Linearperspektive, die realistische Genauigkeit der Raumdarstellung nicht immer als Fortschritt zu Gunsten des graphischen Bildes. Die strenge Verkürzung des Fussbodens unten, der Decke oben, das senkrechte Dastehen der Wände, der Pfosten, der Säulen mit horizontalem Gebälk, verträgt sich nicht wol mit andrer Haltung oder Lage des Blattes, als diese Koordinatenaxen zur Beruhigung unsres statischen Gefühls verlangen. Diese Konsequenz des Realismus wird bei losen Blättern, selbst im Buch schon, Befangenheit. Dürer lernt, aus dem Sinn seiner Darstellungen heraus, bereits feine Unterschiede verwerten: die „Apokalyptischen Reiter" verdanken ihre berühmten Vorzüge nicht zum geringsten Teil eben der Freiheit des Räumlichen. Das „Marienleben" ist besonders lehrreich durch den Wechsel der Scene und der Grade ihrer Bestimmtheit. Wie notwendig bedürfen wir der festgepfählten Gartenpforte beim Abschied Christi von seiner Mutter, um den Antritt des verhängnisvollen Weges auf der einen, das Zurückbleiben in ahnungsvoller Angst auf der andern Seite zu begreifen! Wo der Standpunkt des Betrachters sich leicht verändert, da mag der Schauplatz des Bildes sich ebenso verschieben, verwandeln, auf demselben Blatt sich hierhin und dorthin verlegen, ohne dass ein störender Widerspruch zum subjektiven Gefühl sich einstellt.

Wo die Einheit des Raumes aufgehoben, die Schilderung der Örtlichkeit je nach Bedarf abgekürzt oder ausgeführt werden kann, da gewinnt auch das

Verhältnis der räumlichen Umgebung zum Figürlichen darin eine mannichfaltige Stufenreihe von Möglichkeiten, in der sich die Werte der beiden Faktoren in Gemeinschaft oder in Gegensatz bestimmen. Und damit wieder hängt die Art der Gestaltenbildung zusammen, die auf alle primitiven Vorstufen früherer Entwickelung zurückgreifen darf und je nach der Absicht des Ganzen von dem dürftigsten Symbol zum Typischen und Individuellen hindurchdringt oder von der objektiven Naturwahrheit wieder zur subjektiven Auffassung des zufällig Erscheinenden oder zum freien Spiel der Künstlerlaune hinüber schweift, die mit dem Bilderschatz der Wirklichkeit dichterisch schalten und walten mag. Auch hier zeigt sich der Übergang des Bildes aus der simultanen Anschauung in die successive sehr deutlich darin, dass das plastische Interesse am Körper zurücktritt und das mimische den Vorrang beansprucht. Nicht mehr die organische Schönheit wird genossen und herausgearbeitet, sondern die Gestalt sinkt zum Träger eines seelischen Ausdrucks oder einer ausgreifenden Tätigkeit herab, so dass nicht der ganze Leib in allseitiger Ausbildung, sondern nur der Apparat der Körperbewegung hier oder das Antlitz mit seinem Mienenspiel da Bedeutung hat. Darin gipfeln auch meines Erachtens die feinen Beobachtungen Klingers über den Wert des Konturs und dessen Ausbeutung im Sinne der Bewegung und des Rhythmus. Es ist ein Process der Durchgeistigung, der Entkörperung.

„Der Kontur," schreibt Klinger, „die älteste

Zeichnungsform, überhaupt vielleicht die älteste Form der bildenden Künste, betont die Handlung . . .“ Darin steckt für mich die ganze Zurückführung auf das Mimische, die ich meine. Als älteste Form der bildenden Künste können wir nur die Bildgebärde ansehen, die den Umriss des Dinges oder den charakteristischen Zug seiner Bewegung in die Luft malt. Das ist aber schon zweierlei, wie Substantiv und Verbum, das Erste geht auf die Sache, meint das Ganze zu fassen, das Zweite geht nur auf die Lebensäusserung, Bewegung, Tätigkeit. Das Erste befriedigt das plastische, das Zweite das mimische Bedürfnis. Dort entwickeln sich die Abbildungen für simultane Anschauung, hier die Mitteilungen in Gebärdensprache und ihrer Verbindung mit dem Ton und dem artikulierten Laut. Deshalb ist es auch nicht ganz richtig, wenn Klinger meint, der Kontur überhaupt betone die Handlung. Nicht der Schattenriss des Kopfes oder der sitzenden Geliebten, der das Ganze will, sondern nur das Profil, womöglich vom Scheitel bis an die Sohlen, das die zusammengehende Haltung aller Gliedmafsen gleichsam herausholt, also an die Bewegungsvorstellung appelliert, hat diese Kraft. Die volle Durchführung in runder Körperlichkeit und naturgemäfser Farbe lenkt die Aufmerksamkeit so stark auf die ruhige Existenz, dass die nämliche Stellung der Gliedmafsen zur Geste oder Pose wird, d. h. in sich so zu sagen erlahmt. Aus der aktuellen Energie sinkt die Erscheinung zum Situationsbild herab. Der Mangel an leiblicher Fülle dagegen, die Gestrecktheit der Arme und

Beine, die Reduktion auf die entscheidenden Merkmale, die schon das Skelett oder der Gliedermann aufweist, sie machen die Vorzüge der ägyptischen Figuren aus, die so sprechend die typische Haltung bei gewohnter Tätigkeit vor Augen stellen. Darauf beruht auch die „lächerliche" Lebendigkeit der ägyptischen Konturen „storchähnlicher Vogelgruppen", die Klinger erwähnt, so dass man „auf den ersten Blick eine Bewegung zu sehen glaubt". Nicht minder erklärt sich aus demselben Princip „die ausgesprochene Vorliebe für stärkste Bewegungen" auf griechischen und etruskischen Vasenbildern, bei denen übrigens die Rundung des Gefässes und seine Drehung beim Anschauen oder die Ortsbewegung des Betrachters ausserdem ihren Einfluss üben. Wenn die dunkelfarbigen Wilden für ihre Tänze weisse Linien auf den Körper malen, um die Stellung der Gliedmafsen zu einander auch bei Nacht im unbestimmten Schein des Feuers hervortreten zu lassen, so wissen sie genau, worauf es bei solcher Mimik ankommt. Ein umgekehrtes Verfahren befolgen wir Weissen bei unsern Schattenbildern, indem wir die Gestalten in Profilansicht gegen die Leinwand werfen, d. h. von aller Farbe, ausser dem einfachsten Kontrast in Schwarz auf Weiss und von aller Durchmodellierung in der dritten Dimension abstrahieren. Deshalb wirken diese Silhouetten so durchschlagend und ihre Bewegungen so drastisch.[1]) Und diese mimische

1) Vgl. oben S. 25 f., aber auch den Wertunterschied von Kontur und Silhouette, sowie ihr Zusammenwirken zur Gradation.

Zugkraft bewährt sich endlich ganz ebenso beim epischen Dichter, der Alles in Tätigkeit umsetzt, selbst schmückende Beiwörter aus Tätigkeitsbezeichnungen wählt und alles Eingehen auf die ruhige Existenz vermeidet. Je mehr Bewegungsvorstellungen sich drängen, desto mehr Energie der Handlung erlebt unsere Phantasie, gleich gut, ob der Anreiz durchs Wort vom Ohre oder durchs Bild vom Auge her erfolgt. Nur wo Bewegung ist oder Bewegungsvorstellungen ausgelöst werden, kann auch von Rhythmus die Rede sein. Und in diesem Sinne mag die Erzählung des Dichters und die Pantomime des Schattenspiels, die Konturzeichnung des Malers und der Vorstellungslauf unsrer Phantasie rhythmisiert werden, durch die Machtvollkommenheit dieser Künste. Ja selbst bei der Statue und beim Bauwerk, diesen starren Gebilden, glauben wir uns berechtigt, das selbe Wort zu brauchen: wenn unser Auge dort das Motiv verfolgt, entfaltet sich der Körper in Bewegung, wenn es hier der Richtungsaxe des Raumes entlang den perspektivischen Durchblick aufnimmt, in Bewegungsvorstellungen auflöst oder im Vorwärtsgehen die Bewegung wirklich vollzieht, entrollt sich das Ganze in periodischer Folge.[1])

Greifen wir die mimische Erscheinung im Schattenspiel als entscheidendes Beispiel heraus, so erklärt

„Leichte Tonmodellierungen accentuieren nur den Rhythmus", Klinger, S. 37.

1) Vgl. zu Klinger auch Rob. Vischer, über Dürer, Studien zur Kunstgeschichte 1886, S. 278 ff. und ferner Meumann, Untersuchungen zur Psychol. und Ästhetik des Rhythmus. Leipzig 1894.

sich zugleich, weshalb die Konturzeichnung oder die Silhouette der Figuren sich so sehr zur Veranschaulichung eines Geschehens, zur Darlegung „des Wie eines Vorganges“ eignet. Das Profil giebt die Beziehung des Einzelwesens zu einem andern, sei es der gleich organisierte Nächste oder die ganze Umgebung, die Welt. Die Gegeneinanderbewegung zweier Faktoren zeigt eine Wechselwirkung; die Profile mehrerer zu einander gekehrt geben, gleichsam im notwendigen Auszug, — pantomimisch, den ganzen Auftritt; die Intensität des Einzelwollens, das aufeinander platzt, ja das Tempo des Verlaufes glauben wir zu spüren. Das Profil ist malerisch, für sich allein.

Damit ist zugleich auch die Übertragung des anschaulich bestehenden Bildes ins Zeitliche und Dynamische wieder vollzogen; aber in der Pantomime und Allem, was ihr nachahmt, steckt noch mehr. Es wird nicht nur an die Bewegungsvorstellungen und die Beziehungen des Einzelnen zu gleich organisierten Wesen oder zu Dingen dieser Welt appelliert, sondern auch an das Kausalitätsbedürfnis des Beschauers. Wo Raum und Zeit ineinander greifen wie hier, wo sie gar in Bewegung geraten zu einander, da wird ein Vorwärts oder Rückwärts angesponnen, nicht ohne die Frage nach Ursache und Wirkung oder nach Grund und Folge. Damit geraten wir vollends ins Reich der poetischen Phantasie. Nun wird die Gruppe, ja die Masse von Konturgestalten zur Darstellung einer Handlung, eines dramatischen Konnexes, — einer „Fabel“, wie

Lessing sagt. Wo die Einheit von Körper und Raum im Bilde nicht mehr im natürlichen Nebeneinander und Ineinander gesucht wird, weder die Körperformen oder das Raumgebilde die eigentliche Leitungsbahn dieser Verbindung abgiebt, weder die Farbe noch das Licht als Medium der Dinge dienen, dem Auge den Zusammenhang der Welt wenigstens in kleinem Ausschnitt vorzuführen, und ihn nur durch den Augenschein zu Sinnen, zum Gefühl, zum Bewusstsein bringen, da kann dieser Zusammenhang nur noch hinter dem Sichtbaren, gleichsam auf der Innenseite, gesucht werden, aus der unsichtbaren Tiefe der Wesen und Dinge hervorgehend und hervorgebracht durch eignen Willen der Kreatur oder der Welt, des Schicksals, der Vorsehung, der Gottheit. Diese Äusserungen von Innen her sind, wenn nicht Farbe mehr, dann der Klang, der sich vom Willen zum Tone bilden lässt, die Körperbewegung, die unter der selben Macht zur Gebärde wird, und die Verbindung beider, die Lautgebärde, das Wort. So dringen auch die Künste der Innerlichkeit, den Ausdruck der Innenwelt erobernd, nach Aussen vor. Von mancherlei Gebärdung des Menschen, die wir als bewegliches nimmerruhendes Widerspiel der Plastik in ihrem ganzen Umfang als Mimik bezeichnen, gehen die Erweiterungen aus, wie drüben Architektur und Malerei: in die unergründlichen Tiefen des Gemüts steigt die Musik hinab, zu den Höhen des Geistes die Dichtung empor. Und reichen sich droben Poesie und Malerei die Hände, so gehen Innenwelt und Aussenwelt zu einer neuen Schöpfung

des Menschen zusammen, die wir unsere Weltanschauung oder Weltauffassung nennen, je nachdem die Eine oder die Andre der beiden Mächte überwiegt, je nachdem Bewegung oder Beharrung die Form bestimmen.

Aber dieser Austausch zwischen beiden Welten, die im Worte hier, im Bilde dort ihren letzten Ausdruck suchen, ist nicht neu oder gar von gestern, wie heutige Künstler wähnen, sondern „Alles schon dagewesen", wie Grossmutter Geschichte ihren Kindern erzählt. Es ist ein uralter ewiger Prozess zwischen Innenwelt und Aussenwelt, ein notwendiges Geschehen, eben die „Geschichte" selber. Hier die Geschichte der Kunst, die wir oben verfolgten.[1])

Wer also das Eindringen poetischen Inhalts in die Malerei, die Darstellung von Ideen, dramatischen Konflikten und moralischen Gegensätzen im Bilde beobachtet, das Vorhandensein einer Historienmalerei, ja einer Gedankenmalerei nicht läugnen kann, der darf sich auch nicht wundern, wenn neben der „Freude am Schönen", neben „der Bewunderung, der Anbetung dieser prachtvollen gross schreitenden Welt" auch der „Jammer", die Enttäuschung und Entsagung, die „Furchtbarkeit des Daseins" emporsteigen und mit ihren nächtlichen Schatten das Leben des Lichtes und der Farbe bedrohen, dass sie dem Siegesjubel der Lust den Abgrund der Verzweiflung

1) Die Aufnahme poetischen Gehaltes in das Bild verändert natürlich ebenso die ganze Rechnung des Kunstwerks, wird also Gegenstand einer eigenen Untersuchung sein müssen.

eröffnen. Wo wäre das Bild in lauter Sonnenlicht gemalt, wo der Zauber der Helligkeit ohne das Dunkel im Grunde? Erweitert doch grade die Malerei das beschränkte Dasein des Einzelwesens aus naivem Selbstgefühl zum Zusammenhang mit der weiten Welt, öffnet sie uns doch die Augen für tausend Beziehungen, die Nahes und Fernes verbinden, Hohes und Niedriges in gegenseitiger Bedingtheit zeigen. Unser Körpergefühl bildet sich an ihrer Hand zum Formgefühl immer allgemeiner aus, unser Selbstgefühl zum Mitgefühl für verwandte Wesen und verständliche Erscheinungen und weiter zum Weltgefühl. Und wo sich dieses, — da wir doch nie ganz Auge oder ganz Ohr sind, sondern womöglich ganze Menschen bleiben — mit unserm Willen verbindet, wird es zum Selbstbewusstsein, das mit der Welt umher sich abgefunden hat, aus ihren Vorgängen und Verhältnissen durch eigne Betätigung einen Zuwachs gewinnt, der das ruhige Dasein zum beweglichen Leben entwickelt und aus all diesen Erfahrungen, Erlebnissen, — im Kampfe, so lang es dauert — zum Weltbewusstsein emporsteigt.

Es fragt sich nur, ob das Eindringen der innern Mächte, der Willensregung und Ideenbewegung nicht auf die sichtbare Erscheinung im Bilde durch und durch verwandelnd wirken muss. Raum und Körper, in voller Wirklichkeit erfasst, folgen ihren eigenen Gesetzen und leisten den Vorstellungen des Menschen, die sie versetzen möchten, Widerstand. Denn hart im Raume stossen sich die Sachen, leicht bei einander wohnen nur Gedanken. Schon die dritte

Dimension, die mühsam eroberte, sprengt den Rahmen und hebt, je vollkommener sie ertäuscht wird, die Fläche selber auf, die sie beherbergen soll.

Nicht minder die Farbe. Wer die Farben der Wirklichkeit nachzuahmen sucht in seinem Bilde, soll wissen, was er tut. Es sind Mächte, die stärker sind als er, Elemente, die sich bändigen, zähmen, verwerten lassen von Menschenhand, aber den Eindruck der Wirklichkeit erzwingen, auch wo die Vorstellung des Menschen darüber hinaus möchte, oder ganz davon frei bleiben. Wer mit den Farben der Natur malt, der haftet auch an dei materiellen Seite der Stoffe. Umgekehrt, durch des Gedankens „Blässe" werden sie angekränkelt. Die Abstraktion macht die Erscheinung von diesem stofflich-sinnlichen Bestandteil der Materie frei, sie streift vom Augenschein alle Ingredienzen ab, die zugleich auf andre Sinne, besonders auf die niedern wirken. Da ist es mit dem Weglassen der Farbe nicht anders als mit dem Weglassen der Modellierung, der Körperhaftigkeit aus der Figur. Aber die Blässe der Farbe und die Umrissform des Körpers, — werden sie nun, wie Klinger meint, von der Phantasie des Betrachters hinzu ergänzt? Das wäre ja, um drastisch zu sprechen, eine Art subcutaner Rehabilitation der Materie mit ihrer dämonischen Macht, und diese verhaltene Kraft dürfte, sich rächend, desto gewaltsamer hervorbrechen. Es wäre eine perverse Bastardwirkung zu fürchten, die dem anschaulichen Denken, dem intuitiven Aufschwung zuwider läuft.

Nein, das hiesse auch die Rechnung des Künst-

lers völlig der unberechenbaren Subjektivität des Beschauers anheim geben. Weglassung der Farbe ist wie Weglassung der Modellierung, der Einzelheiten überhaupt, eine partielle Aufhebung der Wirklichkeit, eine Negation der Vollgültigkeit, eine Abstraktion wie bei Begriffsbildung und wirkt, als solche und an sich, befreiend von diesen suspendierten Teilen der Alltagswelt. Wie das Postament der Statue diese Menschengestalt über das Niveau der Durchschnittsmenschheit hinaushebt, jede Möglichkeit einer irreführenden Verwechslung mit Unsereins aufheben will, so auch die Farblosigkeit. Die Farben, die die Phantasie hinzu tut, sind auch nicht die der Natur, nicht haftende, beharrlich bleibende. Ich erinnere an Klingers eigene Aussage im Sinne Dürers: „so wechselnder, so unkörperlicher, so mit der Wandlung der Vorstellung veränderlicher Art“ sind diese Farben der Phantasiewelt, dass sie niemals die „materiellen Seiten der Stoffe“ brutal vor uns hinsetzen und die niedern Sinne hineinziehen können.

Wo aber die Körperhaftigkeit der Gestalten, schon des Mafsstabes wegen, so weit durchgeführt wird, dass die natürliche Farbe des Nackten sich ungerufen einstellt, also auch in fleischlichem Sinne zu wirken droht, da genügt die Farblosigkeit im Bilde nicht mehr als Aufhebung der Wirklichkeit nach dieser Seite, sondern ein stärkeres Gegenmittel muss das Aufkommen der Illusion verhindern: das ist die willkürliche naturwidrige Färbung. Also Signorellis Darstellung der letzten Dinge in der Cappella di S. Brizio am Dom von Orvieto, die

Klinger (S. 20) als Beispiel bewusster Raumkunst so verständnisvoll bewundert, gehört in die nämliche Kategorie,[1]) wie die Farblosigkeit für die Zeichnung oder Griffelkunst mit ihrem kleineren Mafsstab oder die willkürliche Phantasiefärbung, die wir auch ihr zugestehen, wie der Dekoration und Ornamentik.

Wandmalerei in grossem Mafsstab, als Raumkunst durchgedacht, und Zeichnung in kleinem Mafsstab, als Klingers Griffelkunst angesehen, haben nun beide noch andre Eigentümlichkeiten oder Privilegien miteinander gemein.

Beide durchbrechen die Schranke eines engen Rahmens, um den Zusammenhang einseitig oder mehrfach weiter zu verfolgen. Sie erweitern sich zu Bildercyklen, sei es in fortlaufender Reihe, eine Geschichte zu erzählen, gleich dem Epos, dem Roman, der Novelle, dem Märchen, genug im Verfolg einer Fabel, die ihren Anfang, ihre Mitte und ihr Ende hat, — sei es in architektonischer Gliederung einer höheren Einheit, nach Analogie der formalen Gestaltungsprincipe, der Symmetrie, Proportionalität und rhythmischen Entfaltung eines übersichtlichen Ganzen. Der Anschluss des Bilderkreises an diese Hausgesetze der Architektur will innerlich motiviert sein, d. h. nicht allein durch Gleichgewicht und Verhältniswerte der äusserlichen Erscheinung bildlicher Bestandteile, sondern durch ein Äquivalent der Raum-

1) Und genau ebenso wie die grossen Wandgemälde in naturwidriger Polychromie wirken die bemalten Skulpturen, wenn sie im Dienste der Raumkunst nach künstlerischer Absicht entwirklicht werden, wie Klinger ebenfalls (beiläufig S. 21) erkannt hat.

einheit, die, je unkörperlicher die Mittelaxe bleibt, desto ideeller nur aufgewogen werden kann, durch Einheit des Gedankenzusammenhangs, durch eine höchste, den ganzen Bilderkreis durchwaltende und alle Beziehungen des Einzelnen bestimmende Idee.

Es ist also auch hier das Eindringen poetischer Principien unläugbar, und Kausalität die letzte Instanz, in der sich räumliche Ausdehnung und zeitlicher Verlauf zusammenfinden. Kausalität ist die Seele alles dichterischen Schaffens. Raumdichtung und Bilderpoesie liegen auf den Gränzgebieten, wo die Künste sich verbünden, um die Weltanschauung und Lebensweisheit im höchsten Sinne zu veranschaulichen, hier monumental zu verkörpern, dort poetisch zu verdichten: die ganze moralische, religiöse, wissenschaftliche Welterklärung, dies Hirngespinst, das wie das Netz einer Spinne unser Ich umgiebt.

Eine Abtrennung der „Griffelkunst“ als einer selbständigen Kunstgattung, die zwischen Dichtkunst und Malerei in der Mitte stünde, ohne ganz das eine noch ganz das andre zu sein, scheint uns nach alledem nicht geboten, ja mit dem Tatbestand überhaupt nicht einmal verträglich. Wir glauben allen eigentlich künstlerischen Gesichtspunkten Rechnung zu tragen; nur auf die subjektive Auslegung des sinnlich-sichtbaren Bildes, das die farblose Zeichnung dem Beschauer überantwortet, haben wir uns nicht eingelassen. Wenn wir bei der Kreisform, „dem Reifen, der in der Zeichnung die Sonne verkörpert“, nicht nur an das Licht oder die Wärme erinnert werden, sondern „je nach seiner Verknüpfung auch

Freiheit, Raum" darin erkennen sollen und „mit der Luft den Begriff der Freiheit, mit dem Meer den der Gewalt verbinden", so klingt das schon verzweifelt allegorisch. Und der Mensch vor allen Dingen, er ist uns zunächst als „die von ihren individuellen Formen eingeschlossene Person" der Darstellungsgegenstand der Bildnerei, der im Vordergrund der künstlerischen Interessen bleibt, so lange und wo immer das plastische Ideal über Alles geht; aber der selbe Mensch „als das Wesen, das zu allen jenen äusseren Kräften in Beziehung und Abhängigkeit steht", ist uns der Darstellungsgegenstand der Malerei, sobald sie zur Entdeckung ihrer eigensten Aufgabe hindurchdringt. Den Menschen vor allen Dingen „als Repräsentanten seiner Gattung", in seiner armseligen Bedingtheit aufzufassen, gestehen wir der Griffelkunst gern zu, wie „die Möglichkeit, die sichtbare Körperwelt so frei poetisch zu behandeln, dass alles Dargestellte mehr als Erscheinung denn als „Körper" wirken mag, wenn wir uns auch klar sind, dass diese Freiheiten graduell in den verschiedenen Arten farbiger wie farbloser Malerei sich vorbereitet finden. Nur soll das Bild, die Zeichnung, der Stich doch immer als sichtbare Erscheinung auf uns wirken, zunächst zum Auge sprechen und nur der sinnlich wahrnehmbaren Wirkung all sein Recht verdanken. Wo immer ein wichtiger Bestandteil der wirklichen Natur geopfert wird, da muss auf der andern Seite „der Zusammenhang mit der grossen Welt" desto sicherer aufrechterhalten und die Überzeugung von der Wahrheit und Lebensfähigkeit der künstlerisch

erdichteten Welt durch andre starke Mittel erreicht werden. Wer uns mit Bildern etwas zu sagen weiss, das mit Worten nicht gesagt werden kann, wer uns in farblosen Gemälden „Phantasiebilder“ vor Augen stellt, die in naturgemäfsen Farben nicht so veranschaulicht werden können, der ist uns als Künstler willkommen und vollauf berechtigt, mag er selber sich zu den Malern rechnen oder zu den Dichtern.

Für uns gliedert sich die Malerei in eine ganze Reihe von Kategorien, von denen nach Klingers Ausdrücken „Bild“-, „Dekorations“-, „Raum“-, aber auch „Griffelkunst“ hier aufgezählt werden mögen. Es ist Sache der Ästhetik der bildenden Künste, insbesondere der Malerei, den Wechsel in ihren Grundgesetzen, namentlich durch diese vier Kategorien, durchzuführen. Sie wechseln nicht sowol ihre Ästhetik als ihren Stil. Die Ästhetik wird sich den Verwechslungen der Malerei mit der Plastik auf der einen Seite, wie mit der Poesie auf der andern widersetzen müssen, sonst aber jede Erweiterung und Vertiefung ihres Wesens mit Freuden begrüssen, soweit dabei die ursprüngliche Mitgift nicht veruntreut wird, der sie allein ihre ganze reiche Entwicklung dankt, aber auch ihre Existenzberechtigung in der Reihe ihrer Schwestern.

Die Entdeckung einer neuen Kunst setzt unsres Erachtens nichts Geringeres als den Zuwachs einer neuen Provinz in der geistigen Organisation des Menschen und damit eines neuen Weltinhaltes voraus.

Anwandlungen aber, ins Land der Dichtung abzuschweifen, hat die deutsche Kunst schon oft

genug durchgemacht und bis dahin immer nur Einbufse an bildnerischem Vermögen davongetragen. Jedenfalls wird keine Verlockung zur Bilderpoesie oder zu Musikbildern der modernen Entfremdung vom plastischen Gestalten das Heil bringen, das die Eroberung des Nackten für unbefangenen Naturgenuss uns hoffen liesse, und so gern dem einzelnen Genius Zugeständnisse für seine Sonderart gemacht werden mögen, so ungern muss die Kunst als solche die Zersetzung des Malerischen erleben, das sie immer noch als unveräusserliches Erbteil sich gesichert glaubte, durch die Arbeit von Jahrhunderten, und allen Ausnahmen und Abirrungen zum Trotz behaupten wird.

Druck von Fischer & Wittig in Leipzig.

Das folgende Bändchen dieser Beiträge bringt:

Barock und Rokoko

eine kritische Auseinandersetzung

Druck von Fischer & Wittig in Leipzig.